إيليا الحاوي

نماذج في النقد الأدبي

طبعة ثالثة



دار الكتاب اللبناني - بيروت


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)









نماذج
في النقد الأدبي



نماذج في النقد الأدبي
وتحليل النصوص

ايليا سليم الحاوي

مجاز في الآداب

استاذ مساعد للأدب العربي في كلية بيروت للبنات

أحد أساتذة الأدب العربي في دار المعلمين والمعلمات

طبعة ثالثة

مزيدة ومنقحة

دار الكتاب اللبناني

الطبعة الأولى ١٩٦٢
الطبعة الثانية ١٩٦٦
الطبعة الثالثة ١٩٦٩

مقدّمة

هذه هي الطبعة الثالثة من كتابنا «نماذج في النقد الأدبي»، معدَّلة ومنقّحة ومزيدة، وفقاً لضرورات المناهج واستكمالاً لغرض التمثيل والاختيار من الأدب العربي في عصوره جميعها. وهذا الكتاب لا يقوم مقام الكتب المدرسية لاقتصارنا فيه على تحليل النّصوص ونقدها، متوخين يلي :

أولاً – التوسُّع بالمبادىء والأصول الفنّية والجماليّة التي تلمح اليهـا الكتب المدرسيّة ولا تصرّح أو تفصّل فيها لضيق المقام وتقيُّداً بعدد محدود من الصفحات، لا قبل لها بتخطيه أو يؤدّي إلى ازعاج الطالب عن الدَّرس والمثابرة .

ثانياً – التعرُّض إلى النّاحية الاسلوبية بتفصيل واسهاب وبيّنات وقرائن، فضلاً عن الالمام بالمظاهر البلاغيّة التي يصدر فيها الأديب عن نزعة جماليّة او التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمضمون والاداء، تضاعف من وقعهما وتعمقّه . فقد نوّهنا بتلك الخصائص البلاغيَّة الحيَّة من تشبيه واستعارة وكناية وبيّنّا على مدى تأثيرها في تجسيد المضمون والايحاء به، كما نوّهنا بأنواعها حيثما الفيناها حريّة بذلك . فهذا الكتاب لا يتعمَّد الدراسة البلاغيّة كغاية بذاتها، تصدف عن الناحية الجماليّة وتؤخذ بغواية التفصيل والتجزيء . ولقد عولجت البلاغة، هنا كأداة لطيفة، خفرة يتوسَّلها الأديب توسّلا حدسياً، إيحائياً بفعل الخلق الذاتي وليس كأداة غواية .

يُشغف فيها بتلك الاستطرادات الجانبيّة الموات التي تُحيل الأدب إلى مجموعة من الايقاعات والألوان اللّفظية والمظاهر الاسلوبيّة المنفصمة انفصاماً تامّاً عن حركة الانفعال والخلق .

ثالثاً — اسقاط بعض النّصوص التي قد تفي الكتب المنهجيّة في دراستها ، مع الاشارة إلى اننا ألممنا من الجاحظ والمتنبي وشوقي وجبران بما تيسّر لنا من النّصوص ، دون استيفائها ، جميعاً ، لأننا عازمون على تخصيص كل من هؤلاء الأدباء بدراسة وافية مقتصرة عليه ومستوفية للبحث في سيرته ونفسيّته وطبائعه الفنّية .

رابعاً — الاهتمام بأن يكون هذا الكتاب وسيلة لاستيفاء حاجة الدّراسة التي باشرها الطّالب أو القارئ في الكتب المنهجيّة ، تضيئها وتضيف على بعضها وتمكّنه من ان يكتسب لنفسه القدرة على النّقد وتوليّ النّصوص وموازنتها وتقييمها .

واننا نرجو ان يكون الله قد وفّقنا إلى قليل أو كثير من ذلك . فهو وليُّ كل نعمة ووراء كل قصد .

ا . ح .

بيروت ، كلية بيروت للبنات

١٥ — ٤ — ٦٩

تمهيد
مظهر التعقيد النفسيّ في التجربة الشعريّة

١. مظهر التعقيد النفسي

٢. التجربة الشعرية :

- طبيعتها
- وظيفتها
- بواعثها

٣. الموضوع والثقافة وقيمتهما في الشعر



الفصل الأول

الأبعاد النفسية للتجربة الشعرية

ما برح بعض المتدرجين في النقد يقتفون على اسلوب خارجي ، يتداولون بـه الاشكال الشاهرة للقصيدة ، منصرفين الى تفكيكها وتجزيئها ، ليخلصوا الى تجريد فكرتها العامة ، وسائر الافكار الثانوية التي تتفرع او تمتد منها ، حتى تشخص أخيراً في خطوط واضحة من الافكار النثرية العاريـة ، التي افتقدت قدرتها على التأثير والايحاء . ومن ثمة ينصرفون الى احصاء ما تشتمل عليه من تشابيه واستعارات ، وسائر الوجوه البلاغيّة ، مقيمين حدوداً بين المعنى والمبنى كأنهما مستقلان ، بعضاً عن بعض . لا شك ان هذا الاسلوب كان يؤدي الى فهم معاني القصيدة والالمام بإطارها الخارجي ،الا انه كان يبقي الطالب في حدود الشكل والمعاني النثرية الواضحة التي ليست سوى اشلاء ميتة لتلك الحالة الداخلية الكثيرة الظلال والتوهج . ان المعنى الواضح في الشعر يكاد لا يعبر الا عن الخطّ الافقي السطحي للتجربة التي عاناها الشاعر ، كما ان التشابيه والاستعارات ، التي نتولى تحليلها وتفكيكها بشكلها البلاغي ، تفضي بنا الى ادراك طبيعة الاسلوب العام الذي تجري عبره العملية الفنية ، لكنها لا تجلو اسرار الايحاء القائمة الخفية ، اي الاسلوب الحي الذي يوقع القصيدة، وينيط بها قدرة على البحث والذهول . فالجمال ليس سوى وحدة كثيرة التآليف والانسجام ، اذا حاول القارىء ان يجزّئه . ويتفرس بالعناصر التي يتألف منها ، فانه لا يقع إلا على هيكله الميت ، لان جذوة التجربة الشعرية ، تعانى معاناة ، ويشعر بها شعوراً ، لكنها تتعطل وتستحيل عندما نحاول ان نقبض عليها ونأسرها بالتوضيح

والتفسير . ان الوردة تبدو جميلة في شكلها الطبيعي المتآلف ، ولكن عندما ننتزع بتلاتها لنطّلع على واقع تأليفها ، فانها تتشوه ، ويزول جمالها او يستحيل ، أثر كل بتلة ننتزعها من بتلات الوضوح والتفسير . لهذا كان من الضروري ان نقبل على القصيدة كوحدة حية ، محاولين ان ننفذ ال روحها ، الى قلب التجربة التي يعانيها الشاعر عبرها ، لنتحد وننصهر بها ، متآلفين مع اجوائها ، دون ان نقف في حدود اطارها الخارجي ، نشاهدها مشاهدة ، او نتفرس بها تفرساً ، كالعالم الذي يشخص امام الاشياء ، ليفهمها ، لا ليتأثر بها .

وهكذا ، فلو تصدى ناقد ، ممن ألفوا النقد القديم لقصيدة ابن الرومي في هجاء صاحب اللحية الطويلة ، فانه يُعنى قبل كل شيء ، بانه يجرد منها الفكرة التي يدعوها الفكرة الاساسية ، اي هجاء اللحية . ثم ينثني الى الافكار الثانوية التي ظهرت بها هذه الفكرة ، فيقول انه يشبهها بالمخلاة لطولها ، وانه يذكر فيضانها وسيلانها ، ويدعوه الى ان ينتزعها من وجهه ليتخلص من منكرها ، وما الى ذلك من افكار واضحة الدلالة عبر القصيدة . ولا يعتم ان يقبل على ما يشخص فيها من تشابيه ، معيناً المشبّه والمشبه به ، ومظهراً وجه الشبه . فيقول ان ابن الرومي شبه اللحية بالمخلاة وذلك لعظم تدليها . واذا ما اسرف بتحليل هذا التشبيه ، فانه لا يتعدى القول انه يظهر اسلوب ابن الرومي في السخرية والهجاء . وكذلك الامر فانه يُلِمّ بقوله « لحيــة أُهملت ، فسالت وفاضت...» فيتحدث عن استعارة السيلان والفيضان للحية ، محاولا ان يجلو العلاقة بين طول اللحية ، وتدليها ، وما استعاره لها من سيلان وفيضان . وبعد ان يستوفي وجوه الدراسة البلاغية ، نراه وقد انبرى لبعض العبارات والجمل الكثيرة الغموض ينيطها بتلك القصيدة ، وهي قد تصحّ فيها كما انها تصح في سواها . واكثر ما نراهم يتردّدون به قولهم : « انها حسنة الديباجة ، جزلة اللفظ ، رائعة البيان ، مشرقة المعنى ، وصاحبها فحل من فحول الشعراء . وهي كالدرة المتلألئة » ، وما شاكل هذه العبارات ، التي تشهر ان الناقد لبث حسيراً على جدار القصيدة الخارجي ، لم يعان شيئاً من معاناتها وينفذ الى ما تشتمل عليه من تعقيــد نفسي وفني .

لا شكّ ان إيجاز المعاني في صيغة نثرية ضروري كلمحة اولى نمهد بها لارتياد القصيدة . ذلك ان القارىء قد يقع على بعض الابيــات الغامضة الدلالة ، في الفاظها وفي معناها ، فاذا ما مهّد الناقد للقصيدة بجلاء معانيها النثرية ، فانــه يدفع عن القارىء بعض اللّبس والغموض . الا ان الآفة في ان يقتصر عــلى هذا التحليل النثري ، دون ان يتوغّل من ظاهر المعاني الى داخلها . فالمعــاني التي تبدو واضحة في الشعر تنطوي غالباً على كثير من الظلال والمرامي الكثيرة الإختفاء والتحوُّل . لهذا كان من الضروري ان يرتاد الناقد القصيدة ارتيــاداً داخلياً يتبع به المراحل التي اجتازها الشاعر عبر نظمه لها ، لكي يجلو ما كان الشاعر قــد عانــاه معانــاة ، دون ان ينجلي لــه باسبابه ومضاعفاته ومـــا الى ذلك .

والواقع ، ان النقد الصحيح للأثر الأدبي يشتمل على كثير من التعقيد ، كما أنه يستحيل أحياناً كثيرة ، اذا لم يكن لدى الناقد قدرة على الولوج الى الاصقاع النفسية والفنية التي خلص اليها الشاعر في كدّه للتعبير عن المشاعر المظلمة التي تدلهمّ في أعماق وجدانه . وقد أجمع النقّاد المعاصرون ، لعلى أنّ الشعر ، ليس تعبيراً عن الحقيقة الذهنيّة ، بل ذلك السّراب النفسي الذي يوهم بها ، والذي لا يبرح يغرِّر بالإنسان ويسوقُه الى تنازع البقاء والتوغُّل في عبث الفكر والوجود . ولو قدِّر للانسان أن يقبض على حقيقة النفس قبض اليقين ، ولو اتضحت له وضوح الأرقام والأحجام والمقاييس ، لأدّى ذلك الى إزالة البواعث الفنيّة ولأخلدنا الى عمر من السأم والقنوط . لهذا ، فان طبيعــة العمــل الفني تختلف عن طبيعة العمل العقلي ، لأنها تتخطّى حدود المنطق وتقبض على نوع من الحقائق التي لا تؤثّر فينا بالبيِّنات والجدل ، بل بشدّة انفعال الشاعر وصدقه في التعبير عن واقعها . الشعر لا يعبِّر عن الأضواء الساطعة في حَدَقَة الوعي ، وإنما عن الظّلال المموّهة والذهول ، ولا يكتفي بمشاهدة الحقائق من الخارج ، كالعالم ، وإنما يتّصل بها ويتّحد معها ، وينقلها كسورة من سور الاتحاد بين ذاته وذات الوجوَد .

وهكذا ، فان فضيلة الشاعر هي في توغله بمعاناة الأشياء والتحسُّس بها ، من دون أن يعتكف عليها ، ليتفهمها تفهماً واعياً ، يُحيلها الى حُطام من الأفكار ونُبَذٍ من الصور الباهتة . ولعلَّ بول كلوديل كان يشير الى ذلك إذ قال : « إنَّ النفسَ تصمت ، فيما يلتفت إليها العَقل . » ذلك ان العقل يفتِّش عن الحقائق العارية التي تحرَّرت من الذاتيّة والإنفعال وأصبحت ذات حدود واضحة ، مُطلقة ؛ أمَّا الشِّعر فيلتقط بغريزته الغامضة العلاقات النفسيّة اللطيفة الحائرة ، والواقع الوجداني الذي تكاد ان تنطفىء فيه حَذَقَة المنطق لما يعروه ، في أحيان كثيرة ، من هذيان وفوضى ، هما أعمق تعبيراً عن حقيقة النَّفس من النظريات والحقائق المجرَّدة . والشاعر يعبِّر عمَّا يعانيه ، كنتيجة لبواعث نفسيّة غامضة ، كثيرة التعقيد والتقمُّص ، بعضاً ببعض . فالرَّغبة التي تضطرب في نفسه ، لا تموت فيما تصاب بالكبت ، بل تختبىء في غفلة الوجدان ؛ وهي وإن توارت من دائرة الوعي ، تظلُّ أعمق تأثيراً في الانسان من الأفكار الواعية ، لأنها تتسرَّب تسرباً قاتماً من ضميره وتحدث في نفسه اليقين المُبرم الذي لا يقوى ان يتحرر منه ، وانما يشعر به كما يشعر الجريح بجرحه والجائع بجوعه . إنه اليقين الانفعالي الحاسم الذي يطغى على شخصيته كلِّها ، وينطلق منها الى العالم الخارجي ، يعدِّله ويبدِّله ، ويفرض عليه معاني وافكاراً لا ينطوي عليها في حالة الوعي العادي .

لهذا ينبغي ان يدرك الناقد أبداً ، ان الشاعر لا يفسِّر تجربته تفسيراً ، لان التفسير يحيلها الى فلذات ونتف نثريَّة ، يُعدمُ ما فيها من حرارة وظلال وأشعَّة شعورية . فهو يعاني التجربة معاناة ، يذهل بل ينخطف عبرها ، ويحاول في شعره ان ينقل ما عاناه وانذهل به ، وهو ، بعدُ ، معاناة وشعور ، وقبل ان يلتفت اليه ليفهمه ويعلله بالمنطق وعلم النفس والنظريات الفنيّة . ومعاناة الشاعر هي ، غالباً ، نتيجة واضحة لاسباب نفسية وفنية بعيدة الغور كثيرة اللُّبس والتحوُّل والتقمص . فاذا اكتفينا بالمعنى الواضح فانما نكتفي بالنتيجة الظاهرة ، عن الاسباب الحقيقيَّة التي أدَّت اليه ، ونكون بذلك قد ألممنا بالخطّ

الافقي الذي لا قيمة له في الدلالة على حقيقة التجربة الشعرية ، الا بقـدر ما للرمز من قيمة في الدلالة على ما يختبىء وراءه من حقائق واسرار .

المعنى الواضح في الشعر أشبه بدليل يسعى بنا لاقتفاء آثار الشاعر في رحلته عبر التجربة . فلا بدّ ان ننطلق منه للولوج الى الاسباب والمضاعفات القصيّة المنْعَمِة التي ولدت التجربة في نفس الشاعر دون ان تتضح لـه في القصيدة بصورة مباشرة ، جليّة ، وهي كذلك لا تنجلي للنـاقد . الا اذا ألحّ بالتساول عن البواعث التي اثارت الشاعر . وهذه الاسباب قد تكـون ، غالباً ، عميقة الجذور في النفس ، شديدة التقمُّص ، تظهر وتتقرر بمعنى من المعاني او بصورة من الصور ، فيما يكون ذلك المعنى وتلك الصورة ، متولدين عن امتزاج وتحول كثير من الحالات النفسية التي تعيش غافلة في الوجدان . وهكذا ، فان الشعر هو ، غالباً ، تعبير عن الذات المظلمة في الشاعر ، تلك الذات التي تختلج في وجدانه وراء ما يعيه ويفهمه ، وما يتداول به من شعور ظاهر .

اللحيةالطويلة ، ولنتمثّل ، اظهاراً لهذا التعقيد ، بقصيدة ابن الرومي في هجاء صاحب اللحية الطويلة . فهذه القصيدة تبدو في معانيها السافرة ، شبيهة بمياه الغدير ، هادئة جليّة ، ولكن عندما نتحرّى عن الاسباب التي دفعت الشاعر الى هجائها والبوح بما يتعقّد في نفسه من كره لها ولصاحبها ، فاننا ننفتح على عالم جديد ، يظهر نفسية ابن الرومي وما فيها من إحساس حادّ بالقلق والشعور المتوتّر بالمنكر والاختلاف وربما الاختلال . لقـد كان ابن الرومي ذا جسد هزيـل ، متفكك ، ومشية متهالكة مغربلة ، وكان يخيّل اليـه ان تلك العاهات هي عنوان كبير يعلن للناس نقصه وعجزه واختلافه وضعف رجولته . وقد كان هذا الشعور يستبدُّ به وينيط به كثيراً من السويداء ، فتلطمُ نفسه بالقنوط ، ويكاد لا يلم بلحية طويلة ترمز الى التكافوء والعـافية وقوّة الصلب ، حتى يلتبس ويتعقّد ، ويشعر بمـا وصمته بـه الطبيعـة من منكر . وهكذا نفهم قولـه لصاحب اللحيـة :

ان تطـل لحيةٌ عليك وتَعْرُض ، فالمخالي معروفـةٌ للحمـير

ان تشبيه صاحب اللحية بالحمار ، لا يدل على الاستخفاف والسخرية وانما يدل على الحقد والحفيظة اللّذين كانت نفس الشاعر تتَميَّز بهما . وقد كان من شدّتهما ، ان مَسَخا ذلك الرجل حماراً . الواقع ، ان فكرة التكافؤ وقوّة الصلب في اصحاب اللحى الطويلة ، كانت ترهقه وتستبدُّ به بشعور لا يطاق . ولشدة هذا الشعور ، جعلت نفسه تتوهّم وتخادع ذاتها ودفعته للتحرّي عن تأويل يحوِّل به مظهر اللحية الطويلة الى مظهر منكر ، فَتَفَتّقت له بالشبه بين تدلي مخلاة الحمار وتدلي اللحية . وهكذا ، فان تشبيه اللحية بالمخلاة ، كان في الواقع ، حيلة نفسية ، صماء ، قائمة ، توهمتها وابتدعتها النفس ، لتتخفف من وطأة ذاتها ، وشعورها الكريه البائس بالبؤس والاختلال .

هذا هو الرصيد النفسي في هجاء ابن الرومي لصاحب اللحية الطويلة ، واذا لم يقدر للناقد ان ينفذ الى هذه الاصقاع ويدرك هذه المضاعفات ، فانه لا يقبض منها الا على الزبد والأشلاء التي لا معاناة فيها ولا دلالة لها على حقيقة الاسباب والبواعث التي دفعت بالشاعر الى ما شعر به من حقد وسخرية ونقمة على تلك اللحية وصاحبها .

والقصيدة جميعاً تجري وفقاً لهذا الغرار . فهو اذ يقول :

ايمـــــا كوسج يراهــــــا فيلقـــى ربّــه ، بعدها صحيحَ الضمير
هو أحرى بـان يشكَّ ويغـــرى باتّهـــام الحكيـــم بالتقــدير

نرى ان الكوسج المشوّه التكوين ليس ، في الواقع ، سوى ابن الرومي نفسه . وليس ما يتحدث به عن الشك وصحة الضمير سوى نقل لما كان يعانيه من غيظ ونقمة . اذ يقابل بين هزاله وعاهاته « وسيلان او فيضان لحية الآخرين» ، وهنا يبدو لنا ابن الرومي وقد انطلق من نفسه الى الكون او بالاحرى نـــراه وقد عمّم نفسه على الكون وجعل الاختلال الذي فيها رمزاً للاختلال والشذوذ في الكون جميعـــاً . فالله يُدق عـلى البعض حتى الفيض ، ويقتّـر

ويتدنّق على الآخرين ، حتّى يلبثوا طيلة حياتهم وهم يشعرون بالتضوُّر والنقص والاختلاف .

ولا بد لنا من ان نلحظ مدى التقمص النفسي في قوله :

فاتّقِ الله ذا الجلال وغيِّر منكراً فيكَ مُمكنَ التَغْييرِ

فهذا المعنى يبدو عاديا في ظاهره . لكننا عندما نتفرّس به ، نتبين انه يعبر عن واقع ابن الرومي ، اكثر مما يعبر عن واقع صاحب اللحية . ذلك أن الشاعر لم يدرك أن المنكر الذي يتشبّث في ذقن ذلك الرجل ممكن التغيير ، الا لانه كان يعاني منكراً غير ممكن التغيير . لقد كانت مشيته مغربلة ، وصلعته بلقاء ، وجسمه شديد النحول ، وهذه المنكرات ، جميعاً ، كان يستحيل عليه تغييرُها . لذلك نراه يعجب من ذلك الرجل اذ يراه متشبّثاً بلحيته ، ومظهرها المنكر، بينما هو قادر ان يتخلص منها . وهكذا فان المنكر الممكن التغيير كان بالنسبة الى ابن الرومي تعبيراً عن المنكر غير الممكن التغيير الذي كان يعانيه .

هذا هو الرصيد النفسي لقيصدة ابن الرومي في وصف اللحية الطويلة . واذا لم يقدر للناقد ان ينفذ إليه ، لا يكون قد عاني تجربة الشاعر وأدرك ابعادها، بل اكتفى بالمعنى الواضح اي النتيجة الظاهرة اوالشلو التافه لحقيقة المعاناة الداخلية .

ظاهرة التعقيد في هجاء الحطيئة : وفي شعر الحطيئة مثلاً ، نشهد انصرافاً قوياً إلى الهجاء وتخصصاً بذلك النوع من الشعر ، مما لم نكد نشهده عند سواه من الشعراء الجاهليين . وهذه الظاهرة الفنية، هي ، في الآن ذاته ، ظاهرة نفسية ، او بالاحرى انها ظاهرة تقمُّص نفسي ، انتقل بها ما ترسّب في قاع ضميره من مرارة العقد النفسية الكالحة إلى ملامح مهجويه . فالحطيئة لم يكن يحقد على الناس ، بقدر ما كان يحقد على نفسه وعلى القدر الذي اوجده ليكفر عن خطيئة لم تقترفها يداه ، وعن ذنب لم تحبل به نفسه. لقد اتى إلى هذا العالم ، فتبين له انه كلغز ضائع ، لا والد يَهَبُه نسبه ولا قبيلة يلتجىء اليها ولا والدة تصونه بشرفها . ثم التفت إلى وجهه ، فرأى ان ذلك الوجه

الزري لا يقل بشاعةً عن نفسه . وطفق يتوهم انه نغم شاذ ، منبوذ في إيقساع الوجود وان الحياه عبءٌ من العار والذلّ والعوز والتيه .

ولعل هذا يضيء لنا ظاهرة التقمُّص والتعقد النفسيين التي ظهرت في هجائه . وذلك ان نقمته على نفسه وعلى القدر تنفّست في هجائه للناس . لكنها لم تُجهض الشاعر من حقده ولم تحلّ انشوطة نفسه أو تنقذه من سموم ضغينته. لذلك عاد وحصل التقمص مرة ثانية،فتلبس حقده على نفسه بهجاء اهله وقبيلته، وهم اقرب الناس اليه. ولكن ذلك لم يرحه ولم يحرّره من تلك الخطيئة التي ما برح يعيش في جحيمها ، منذ ان ادرك ذاته . وعندما تضاعف وتضوّر الحقد في اعماقه ، اجهض في هجائه لنفسه من خلال وجهه . ولقد كان هذا الهجاء عميق الدلالة على واقع التقمص النفسي الذي ما برح يغشى شعره ، جميعا . فهو يقول :

ابت شفتاي اليوم الا تكلُّماً   بقُبْح ، فما أدري لمن أنا قائلهُ

ولما رأى وجهه في البئر انثنى يقول :

أرَى لِي وَجْهاً قَبَّحَ اللهُ خَلْقَهُ   فَقُبِّحَ مِنْ وَجْهٍ ، وَقُبِّحَ حَامِلُه

فالهجاء، كما يبدو في هذين البيتين ، لم يكن وسيلة للّهو والمجون . وانما كان وليد طبع راغم يفيض من اعماقه ويجبره على ان يتنفّس باللعنة والقبح . ولعل التفاته إلى نفسه في مرآة البئر ، لا يقتصر على دلالته المادية ، وانما ينطوي على تقمص عميق . أن تلك البئر ، ليست في الواقع سوى بئر الوجود . انها هاوية الفراغ الذي كان يبتلعهُ كان في جوفه المقيت . ووجهه ليس ، في الواقع ، سوى نفسه التي اجتمع فيها المنكر والشذوذ والموبقات .

هذا هو واقع التقمص النفسي في الشعر ، حيث نرى الاحوال تنطلق من غور إلى غور في مَصَبّ النفس الكريه ، تتزاوج وتتوالد بعضاً ببعض ، حتى تلد في النهاية مسوخاً من المعاني والصور . لقد كان هجاء الحطيئة لوجهه ، المسخ الذي وضعته نفسه ، بعد عمر من النقمة والوتر والشعور بالهوان ، وضآلة المصير وتفاهة الدنيا.

عقدة الإباحية والشعوبية في شعر أبي نواس : اما ابو نواس ، فبالرغم من انه لم ينصرف إلى الهجاء انصراف الحطيئة ، فقد كان يعاني ، هو الآخر وطأة الخطيئة الاصلية. فابوه لم يكن صاحب هويّةً واضحة وأمّه كانت تدير خمارة للهو، وتؤْوي طلاّب المتع والمجون في بيتها ، مما دفع بعض النقاد إلى الاعتقاد بأن هذه النشأة هي التي ساقته إلى المجون دون سواها . لا شك ، بان تربية ابي نواس الذليلة اثرت في عَصَبه المراهق ، وأزالت من نفسه حرَج الفضيلة وحدودها.الا اننا ، فيما نُنْعم بواقع مجونه ، نخلص إلى ان اباحيّته هي اكثر تعقيداً ممّا يتوّهم لنا ظاهراً . فابو نواس لم يكن من اولئك الغُلمان المغفّلي المصير الذين يتصرفون تقليداً للغير وتأثراً بما حولهم ، وانما كان يصدر عن تفكير جذري في الحياة ، وخاصة بعد ان تثقّف بالفلسفة والدين والمنطق ، وتعقّد بحب جِنَان التي لبثت تصدُّه وتمعن في إذلاله ، دون ان يصيبه منها سوى البؤس والحرمان . ولقد جعلت تلك التيارات الداخلية تتفاعل في نفسه وتترسب في قاعها ، متداخلة بعضاً ببعض ، متقمّصة في الخارج بتصرفات الشاعر وصوره ومعانيه .

ان نشأته دون أب ، وفي كنف والدة مستهترة ، كانت تصيبه بكثير من الذلّ في تلك البيئة التي ما برحت تقدّس الشرف ، وترى ان غموض الولادة هو الخطيئة العظمى التي لا تحل فيها المغفرة . ولقد كان الشاعر يعاني هذه الوطأة ويشقى بها ، دون ان يُعلن عنها بصراحة وبؤس ظاهرين ، كما فعل الحطيئة . ولئن حاول ان يُشيح عنها ويدفنها في غفلة وعيه، فقد كانت تنبعث من جديد وتتحول من حالة إلى أخرى ، حتى تقمصت ، أخيراً،في شعوبيّته الماجنة المستهترة التي تعوض بها عن الناحية الايجابية في حياته .

فنحن لو نظرنا إلى شعوبية بشّار ، مثلاً ، لظهرت لنا البواعث التي دفعته اليها ، بدون لبس او تعقيد . فهو يحقد على العرب لأنهم أضاعوا ملك أجداده ، وجعلوه مولى يمعنون بنبذه واحتقاره . أما شعوبية ابي نواس ، فلم تكن ظاهرة الأسباب ، إذ ان نسبه إلى الفرس لم يكن صريحا،بل، على العكس، فان الكثيرين ينسبونه إلى العرب . لهذا فان شعوبية بشّار كانت سياسية عصبية ، بينما كانت شعوبية ابي

نواس شعوبية نفسية إذا جاز التعبير . إنها وليدة تقمّص وتحوّل في مضاعفاته الوجدانية . فبعد ان استحال عليه ان يَنعم بشرف الأصل الذي كان العرب يسرفون في التفاخر به ، حاول ان يُوهِم نفسَه ويُوهم الآخرين بأن الأصل لا قيمة له ، بل تمادى في ذلك وأظهر ان جميع القيم الجدية الايجابية ، لاقيمة لها ايضاً . وذلك التحول النفسي ظاهر في شعره، جميعاً، إذ كان لا ينفك يذكر القبائل التي طالما تفاخر العرب بامجادها ، ممعناً بهجائها وثلبها والتهزؤ بها ، محاولاً بذلك أن يتَعوَّض عن شعوره بالمنكر وضعة الأصل . فهو يقول :

عَاجَ الشَّقِيُّ ، عَلَى رَسْمٍ يُسَائِلُهُ   وَعجْتُ أَسْأَلُ عَنْ خَمَّارَةِ البَلَدِ
يَبْكِي عَلَى طَلَلِ الْمَاضِينَ مِنْ أَسَدٍ   لاَ دَرَّ دَرُّكَ ، قُلْ مَنْ بَنُو أَسَدِ
وَمَنْ تَمِيمٌ وَمَنْ قَيْسٌ وَلِفُّهُمَا ،   لَيْسَ الأَعَارِيبُ عِنْدَ اللهِ مِنْ أَحَدِ

أنت ترى أن الشاعر يحرص على اظهار قلّة شأن الأصل العربي، فكأنه بذلك يحاول ان يظهر قلة شأن العاهة التي يحمل ميسمها . بقدر ما يتضاءل قدر الأصل العربي . بقدر ذلك يتخفف الشاعر من وقر الخطيئة الأصلية ، ويَتكافأ ويشعر انه شبيه بالناس الذين ينبذونه . وظاهرة التهزؤ بالأصل العربي تكثر في شعره وتكاد لا تخلو منها قصيدة من قصائده الخمرية الشعوبية . فهو يقول ايضاً :

بِبَلْدَةٍ لَمْ تَصِلْ كَلْبٌ بِهَا طُنُباً   إلَى خِبَاءٍ وَلاَ عَبْسٌ وَذُبْيَانُ
لَيْسَتْ لِذُهْلٍ ولا شَيْبَانِهَا وَطَناً   لَكِنَّهَا لِبَنِي الأَحْرَارِ أَوْطَانُ

والشاعر،إلى ذلك، يتصدى ايضاً في قصصه الخمري، كما نرى في رائيته حيث ينقل حديثه مع احد الخمارين بقوله :

فَقُلْتُ لَهُ : مَا الاسْمُ قَالَ : سَمَوْءَلٌ   وَلَكِنَّنِي أُكْنَى بِعَمْرٍو، وَلاَ عُمْرَا
وَمَا شَرَّفَتْنِي كِنْيَةٌ عَرَبِيَّةٌ   وَلاَ أَكْسَبَتْنِي . لاَ ثَنَاءً وَلاَ فَخْرَا
فَقُلْتُ لَهُ عُجْباً بِظَرْفِ حَدِيثِهِ   أَجَدْتَ . أَبَا عَمْرٍو . فَجَوِّدْ لَنَا الخَمْرَا

ويُرافق سخريّتَه من الاصل العربي تحريضه على المجون . ولعل هذا التحريض ليس باقل دلالة نفسية من ذلك الهجاء . لقد هدم الأصل العربي ، ليقيم خمّارة من دونه ، والخمرة ترمز إلى نزعته في الحياة ، كما كان شرف الأصل يرمز إلى أولئك الذين يعبثون به . وهو بذلك يريد ان يُسقط اليه الناس بعد ان عَجِزَ عن التسامي إليهم . فأنت تراه يقول :

يَا سُلَيْمَانُ غَنِّنِي ... وَمِنَ الرَّاحِ فَاسْقِنِي
مَا تَرَى الصُّبْحَ قَدْ بَدَا ... فِي إِزَارٍ مُتَبَّنِ
فَإِذَا دَارَتِ الْكَأْ ... سُ، خُذْهَا وَعَاطِنِي
عَاطِنِي كَأْسَ سَلْوَةٍ ... عَنْ أَذَانِ الْمُؤَذِّنِ
أَسْقِنِي الْكَأْسَ جَهْرَةً ... أَسْقِنِيهَا وَأَزْنِنِي

فالشاعر يطلب من ساقيه أن يسقيه الخمرة علناً وان يتجاوز به عن سماع الاذان وأن يزنيه . وهذه القصيدة رائعة الدلال على واقع أبي نواس . وقد تفتّحت فيها ظلمة وجدانه ، حتّى أوشكنا ان ننفُذ إلى أعماقه . فهو يتحدث خلالها عن جميع القيم الانسانية . فالمؤذّن يرمز إلى الدين والتصريح بشرب الخمرة يرمز إلى ثورته على المجتمع والتقيّة ، وعن تساوي الرذيلة والفضيلة بالنسبة اليه . أما الزنى فيدل ، بالاضافة إلى ذلك على انه استنفد سبل اللذة الطبيعية ولم يعد يُشبع تضور نفسه ، إلاّ الإقبال على اللذائذ الموبقة ، الشديدة العنف والفجور . وهو ، في هذه الأبيات ، يبدو لنا وكأنه نَفَذَ إلى المرحلة التي كان الخطيئة قد نفذ اليها . لقد تفكّكت شخصيته وانحلّت ، ولم يَعُد يرى حرجاً في ان يصيح في الناس بأنه يَفْعَل جِهَاراً ، ما يتحرّجون من فعله ويرون فيه عاراً وذلاً . وهو في ذلك جميعه يعبر عن حالة ما فوق الوعي ، عن حالة الذهول التي تتسرب فيها حقيقة النفس بقوّة وعنف راغمين حتّى أنه يعجز عن كتمانها ، كما يعجز الجريح عن الأنين ، والمحتضر عن النشيج . وهنا يبدو ابو نواس ، وكأنه مصاب بيأس ميتافيزيقي ، يأس من الفكر والقيم والحضارة والانسان ، حتّى تساوت لديه الأعمال جميعاً ، وامتنع الحياء وزالت حدود المجتمع .

والواقع ، ان أبا نواس في عربدته ومجونه ، لم يستطع أن يميت ما في نفسه من عنف التشكك . فهو في قسوة الوجود وشكّه بكيفيّة تصرفه انتقل إلى الشك بالوجود والدين . وقد كان يشعره، حيناً، أن الحياة عَبَثٌ من الأقدار الغبيّة، وان الدين والقيم هي من صنع الانسان ، وانها كخمرته وسيلة للخدر وإعدام الذّات . وفي أحيان أخرى كان يرتاب بشكه وتعروه الهواجس ويخشى عاقبة الإلحاد . ولهذا لا نراه لا ينظم قصيدة في المجون، إلا ويتصدّى فيها إلى تسفيه الدين وإظهار بطلان تعاليمه وعبثها . ولقد كان هذا العبث بالدين ، والتلهّج باظهار سخف من يؤمنون به وغباء تعاليمه ، وجهاً من وجوه التحول والتقمّص النفسيين . فضميره لا ينفكُ يونّبه ويَبَثُّ في اعماقه الشعور بعدم الرضا عن الذات والمصير ، وقد اندفع الشاعر بتأثير شعوره بالخطيئة إلى الإمعان بالفجور ، ليميت بذلك شعوره بالذنب ، موهماً نفسه ان ما يقوم به هو حقيقة وصواب . وهكذا، فأن أبا نواس يتصدّى للناس ظاهراً محاولاً أن يقنعهم بأن ما يقوم به ليس ذنباً.إلا انه، في الحقيقة، لم يكن يقنع إلاّ نفسه، ساعياً إلى إماتة شعورها بالنقمة والقلق واللارضا. ان التقمّص النفسي أوقع الشاعر بالإزدواجية والثُنائية . فهنالك ذاتُه المدركة الّتي تؤنبه ولا تستسلم وتحرّضه على الإصلاح من شأنه والعيش عيشةسوية . وهنـالك شكُّه وإلحادُه ويأسُه من الحب والقيم والوجود ، وقد كانت هذه العوامل تؤثر فيه ، وتدفعه دفعاً راغماً إلى الثورة على حدود العقل والدين والمجتمع . ولم يكن شعره ، في الواقع ، سوى وسيلة للتنفّس عن هذه الأزمة وذلك الشك الوجودي الميتافيزيقي وتعبير عن حديث النفس مع ذاتها .

لهذا يمكننا القول ان خمرة ابي نواس ، لم تكن دائماً خمرةَ شهوة وعَربدة ومجون ، وإنما كانت ، في أحيان كثيرة ، خمرةَ شقاء وبؤس . لقد كانت خمرةً وجوديّةً ، تعبّر عن انسحاق الشاعر تحت وطأة الغيب والقدر ، وعن عدم رضاه بالواقع ومحاولته التحرّر منه بالخدَر والغيبوبة . أو لم يقل :

فَعَيْشُ الفَتَى في سَكْرَةٍ بَعْدَ سَكْرَةٍ
فَإِنْ طَالَ هَذَا عِنْدَهُ قَصُرَ الدَّهْرُ

فهو لو لم يكن يعاني كثيراً من وطأة وعيه ، لما حاول ان يشرب الخمرة ، ويواصل سكره ، حتى يقصّر عمره .

وهكذا ، فان أبا نواس لم يكن دائماً مستخفاً، ينظر إلى الوجود نظرةً عابرة ، وإنما كان يمعن في التحديق به ، معانياً لاجدواه ، وشاعراً بقباحته .

التقمص النفسي في وصف ابن الرومي : أما ابن الرومي ، فقد غلب التقمّص على شعره ، جميعاً ، لأن معانيه كانت تتسرّبُ من جحيم اللُّبس والذهول والشك في نفسه ، وكانت صوره ترتسم على تلك الحدقة المرتجّة السوداء التي كان ينظر من خلالها إلى الوجود .

والواقع اننا نكاد لا نشهد شاعراً من الشعراء العرب انصرف إلى وصف الطبيعة انصراف ابن الرومي . وهذه الظاهرة ليست وليدة الصدفة والعرض ، وانما تنطوي على دلالة نفسية عميقة . فالشاعر ، بعد ان يئس من الحياة وفشل في اكتساب جاهها ومالها ورفعة شأنها ، وبعد ان توالت عليه النكبات ، توحّد وابتعد عن المجتمع كُرهاً وتخلُّصاً من وطأته وتعقيده . وقد كان ميل الشاعر إلى التحرر من المجتمع ، بقدر ما تشده فيه سور البؤس والشقاء . لكنه جعل، بعدئذ، يشعر ان الانقطاع عنه ليس باقل شقاء من العيش فيه . فأخذ يميل إلى الطبيعة، يناجيها ، ويتمثلها وكأنها كائن حي ، يتنازع الوجود ويعاني وطأته.وذلك ان الطبيعة تقمّصت بالنسبةالى ابن الرومي المجتمع ؛ ففيها انسُه دون فساده وصعوبة العيش فيه . واذا ما اردنا ان نُوغل بدراسة نفسيّتهوعلاقته بالطبيعة، يتبين لنا ان فيانصرافه اليها نوعاً منالياس من الانسان وحنيناً إلى عهد البداوة حيث لم تكن الحياة قد تعقّدت ، وحيث لم يكن الانسان قد اتقن الخيانة والوقيعة . لقد كانت الطبيعة بالنسبة إليه ، كما كانت الخمرة بالنسبة لابي نواس ، والزهد ، بالنسبة لابي العتاهية ، وسيلة للهرَب من مواجهة الحياة والواقع والشعور بلا جدوى العمر . وفي تلك الحلوليّة بين ذات الشاعر والطبيعة ، كانت اسراره النفسيّة تتسرّب بروح خفية قاتمة ، وربما رأيناه يحقّق في الطبيعة جميع ما كانت تحلم به نفسه ، وما كان يتعذّر عليه في الواقع

ولا مجال للاطالة بالتمثل على ذلك من شعره ، وانما نكتفي بالقصيدة التالية ، حيث يقول :

وَرِيَاضٍ تَخَايَلُ الأرْضِ فيها ... خَيَلاءَ الفَتَـاةِ فِي الأَبْرَادِ
ذاتِ وَشْيٍ تناسَجَتْهُ سَوارٍ ... لبقاتٌ بَحوكِـهِ وغوادِي
حَمَلَتْ شُكْرَها الرِّياحُ، فأدَّت ... ما تُؤدِّيهِ ألسُنُ العُوَّادِ
مَنْظَرٌ مُعْجِبٌ ، تَحِيَّةُ أنفٍ ... رِيحُها ريحُ طَيِّبِ الأولادِ
تتَداعى بهَا حَمَائِمُ شتَّى ... كالبَواكي، وكالقِيانِ الشوادِي
تتغنَّى القِرانُ مِنهُنَّ بالأ ... يكِ ،وتبكي الفِرادُ شَجْوَ الفِرادِ

ففي هذه الابيات نرى ان كوى الظُّلمة في وجدان الشاعر قد تَفتَّحت . فهو يتحدَّث عن الفتاة التي تتخايل بأثوابها، والعوَّاد الذين يُنشدون ، والأولاد الطَّيِّبي الرَّائحة ؛ وهنالك ايضاً الطير السعيدة بقرانها ، والتعيسة بانفرادها . وهذه المعاني ، جميعاً ، تدل على واقع الشاعر اكثر مما تدل على واقع الطبيعة . فهو يفيض عليها ويحقق فيها جميع ما كانت نفسه تحلم به . لقد كان يتصبَّى دائماً الفتاة العباسية المترفة الرخيَّة التي ترفل بالاثواب المزركشة . الا ان أمنيته بها لم تتحقَّق وظلَّت ظمأ دائماً في نفسه . ولم يَكَد يَرتَوي الا بفتاة الطبيعة التي بَدت وكأنها تراودُه بِخُيَلائها . ولقد كان ابن الرومي يقبل على الغناء والملاهي ، دون ان يقوى على ان يشبع هذا الميل لشدة فقـره ، فاذا بالطبيعة تقيم له قينة الطير وعوادها ، فيشجى لها ويطرب بها . وهنالك ايضاً الاطفال الطيبو الرَّائحة الذين أنِس بهم ، لحظة ، في حياته الموحشة ، ثم ما عتَّم ان قبضهم الموت ، الواحد تلو الآخر ، ولبث الشاعر يَتَلَهَّف عليهم ، ويجزعُ لفَقْدِهم ، ويحنُّ حنيناً عميقاً اليهم . وها هو خلال هذه الابيات يشاهدُهم في الطبيعة ويشتمُّ رائحة أنسهم وإلفتهم . وهنالك ايضاً التَرَمّل الذي أُصيب به ، وضاعف من وحشته وتوجُّسه وسويدائه ، وجعل يعتقد ، بتأثيره ، ان السعادة هي في الاقتران والتعاسة في التعزُّب والانفراد . وها هو في هذه

الابيات يتَخلع واقعه على الطير ، فيرى ان الطير المنفردة تبكي ، والطير المقترنة المتزاوجة تفرح وتترنَّم .

وهكذا ، يتبيَّن لنا الى أيٍّ مدى فاضَ الشاعر بواقعه الوجداني على الطبيعة حتى أصبحت الطبيعة تجسيداً لواقعه وتمثيلا له . ولا بدع ، فان ابن الرومي كان فيما يشاهد الطبيعة يشعر بالفرح والغبطة وتنحلُّ عقدة الوجـود في نفسه فيتوهم ان جميـع ما كان يشقيه قد زال ، وان جميع احلامه قد تحققت . فالفتيات الجميلات يحطن به ، والاولاد الطيبو الرائحة الذين فجع بهم قد بعثوا ، وان الغناء الذي يطربه اقام جماعة من العُوَّاد حواليه ، وانه لم يعد يحيا وحيداً مترملا بل في بيت الطبيعة وانس العائلة .

هذا نموذج من التقمُّص النفسي في الفن ظهر في احدى قصائد ابن الرومي ، بشكل واضح ، وهو يظهر ايضاً ، في سائر قصائده بشكل لا يقل وضوحاً عما ظهر في هذه القصيدة ، وخاصة في تلك النماذج المشوهة التي طالما اسرف برسمها .

• • •

وهكذا يبدو لنا ان النقد ليس تقريراً وانما هو تحليل وليس تفسيراً لما يقـع في حدود الوعي وحسب بقدر ما هو تحليل لما يقع في لاوعي الشاعر ، لأن النقد الصائب لا تقتصر مهمتُه على اكتشاف العورات والنَّواقص ولا عـلى الإسراف بالقريظ والمدح، وانما هو، قبل كل شيء، محاولة لمعانقة التجربة الشعرية في ضمير صاحبها والحلول فيها واكتشاف أبعادها .

•



طَبيعَة التجربَة الشعْريَّة وَوظيفتهَا

١. طبيعة التجربة الشعرية وموقف الشاعر من عالم الحواس والعقل والمنطق

٢. وظيفة الانفعال الشعري :

- الخلق والإبداع
- بعث العالم المادي والحلول فيه
- تحرير الشاعر من الحتمية الخارجية
- إحداث ائتلاف واختلاف في حدود النفس
- توليد الغلو وتحقيق المثال
- الغلو الانفعالي والغلو الافتعالي
- الإنتخاب من الواقع والنفاذ الى الجوهر من المظهر .
- الانفعال مبدع للجمال .



لا شكّ ان وراء التجربة الشعريّة محاولةً لفضّ حدود الأشياء ، وتخطّي الأساليب المنطقيَّة التي يُهادنُ بها العقل مظاهر الوجود ويرضخ لما يتّضح وَينجلي منها . ولئن كانت تلك التجربة تصدر ، غالباً ، عن باعث ذاتي ، فان وراء ذلك الباعث الظاهر ، جذوراً خفيّة ، ترتبط بموقف الإنسان من الوجود ومن المعاني التي أنيطَت بمظاهره ، وتقرَّرت فيها ، دون أن تهدّىء من روعه وتوفي به إلى يقين نهائي يسيغُه ويركن إليه . وذلك ، في معظمه ، وليد ردّة النفس على ذاتها ، أو بالأحرى وليد ردّتها على العقل وسخطها على حدوده ومنطقه القاصر الذي يغرّر به الوضوح ، وثورتها على حتميّة العالم الخارجي وأقداره ونواميسه ولغزه الثابت الرتيب . فالشاعر يُنعِم ، حيناً ، بتقصّي الاشياء ليَستَبْطِن أسرارها ، لكنه يظلُّ يشعر ، بالرّغم من قَدْح الذّهن والتقصّي ، أن ما أدركه يختلف تماماً عن تلك السُّورة الغامضة التي تعتري نفسه أمام حقائق الوجود ومظاهره . فالعالم إذ يُقبل على دراسة الشجرة ، مثلا ، يخلُص الى حقائق مقرَّرة لا لُبس فيها ؛ وهي ، كذلك ، حقائقُ ثابتة ، تكاد لا تتغيَّر ، لأنها بعد أن أدركت ذاتها أوشكت أن تتحرر تحرُّراً تاماً من النفس . أمّا الشاعر ، فإنه قد يُفضي إلى ما أفضى إليه العالِم من الشجرة ويدرك أساليب نموِّها وتأثير الزّمن والفصول فيها ، الا انه لا يكتفي بذلك ، بل يراه خارجياً ، قاصراً ، ويظلُّ يشعر ان في الشجرة رمزاً لم يَلْتقطه العقل ولم تقرِّره أساليب الاختبار والتجربة . وذلك لانّ العالم التَفَتَ إلى الشجرة كشيء معزول عنه ، مستقلّ بوجوده وطبيعته ، بينما يلتفت اليها الشاعر كظاهرة حيَّة ، ترتبط بها نفسه ، ويشخص فيها مَلمَحٌ حيٌّ من ملامح لغز الوجود . فالشجرة تُزهر وتُورقُ وتثمرُ من علاقتها الحميمة برحم الأرض والفصول ، لكن الشاعر يلتفت إلى أوراقها وأزهارها من خلال تنازعه للوجود ، وتغدو هذه المظاهر كلُّها ، موضعَ تحرٍّ وتساؤل لديه . وبالرُّغم من أنه يدرك البَواعث الماديّة العلميّة للزهر والورق والثمر ، فانه يظلُّ يتحرّى

عن أسبابها الوجودية ، اي عن غايتها من ذاتها وغايتها من الاشياء . مثال ذلك ما نشهده في قصيدة « أوراق الخريف » لمخائيل نعيمة حيث يقول :

تَنَاثَرِي تَنَاثَرِي يَا بَهْجَةَ النَّظَرْ
يَا مَرْقَصَ الشَّمْسِ وِيَا أُرْجُوحَةَ القَمَرْ
يَا أُرْغُنَ اللَّيْلِ وِيَا قِيثَارَةَ السَّحَرْ
يَا رَمْزَ فِكْرٍ حَائِرٍ وَرَسْمَ رُوحٍ ثَائِرِ
يَا ذِكْرَ مَجْدٍ غَابِرِ قَدْ عَافَكِ الشَّجَرْ

تَنَاثَرِي ! تَنَاثَرِي !

تَعَانَقِي وَعَانِقِي أَشْبَاحَ مَا مَضَى
وَزَوِّدِي أَنْظَارَكِ مِنْ طَلْعَةِ الفَضَا
هَيْهَاتَ أَنْ ، هَيْهَاتَ أَنْ يَعُودَ مَا انْقَضَى
وَبَعْدَ أَنْ تُفَارِقِي أَتْرَابَ عَهْدٍ سَابِقِ
سِيرِي بِقَلْبٍ خَافِقِ فِي مَوْكَبِ القَضَا

تَعَانَقِي ! تَعَانَقِي !

ومن ينعم في هذه الأبيات يتحقق أنه يلج بها الى عالم يختلف تمام الاختلاف عن العالم الشائع ، انقطع فيه تيّار التقرير الحسّي والفهم العقلي ، وانبرى من دونه ، تيّار نفسي وجداني ، حلّ في هذه الأوراق و أخرجها عن طبيعتها المادية ودلالتها العلميّة وأناط بها دلالة انسانيّة . وهذه الأوراق لم تعد أوراقاً

خريفيّة صفراء في شجرة من أشجار الطبيعة ، وانما اوراقاً في شجرة الحياة ، تعاني الزوال والفراق والندم ، وتبـــلو حسرة الماضي والبراح وتجري عليهـــا حتميّة المصير . والشاعر لا يعبّر عن الأوراق ، وإنما يعبّر عن نفسه من خلالها ، بل تخطّى نفسه الى النفس البشرية بكاملها . فهو إذ يقول : « رَمْزَ مَجْدٍ غَابِرٍ قَدْ عَافَكَ الشَّجَرْ » يشير إلى ان أي اخضرار في الحياة يحمل في أحشائه الاصفرار ، وأن أي سعادة تضمر البؤس في قلبها ، وان أيّ مجد في الوجود ، ليس سوى ورقة ، تخدع المرء باخضرارها الظاهر ، ثم لا تعتّم ان تنضب ويجفّ نسغها وتتساقط . والمجد لا يقتصر هنا على دلالته الماديّة وانما هو رمز لكل ما يتشبث به الانسان ويفزع إليه ويتغرّرُ بمظهره المخادع .

والقصيدة، جميعاً، تخضع للحسّ العدميّ والزوال ، وبـــاطل الاشياء في الحياة ؛ فالماضي شبح ، أي ان جميع ما امتلكناه ، وآثرناه ونعمنا به ، ليس سوى وهم او ظلّ وسراب ؛ وهكذا ، فان الشعر اعطى لاوراق الشجر ، عبر الانفعال الخالق المبدع ، وجوداً يخالف وجودها الماديّ ، وبدلا من ان يخضع الشاعر لمفهومها الحسّي العلمي ، أخضعها لمنطقه الوجداني وأخرجها عن طبيعتها النباتية . وهذه الاوراق ليست أوراقاً بصريّة بقدر ما هي أوراقٌ نفسيّة ؛ والشاعر لم يعبّر عنها ، كما رآها وانما كما شعر بها . فالشعر ، اذن ، هو تعبيرٌ بالإنفعال ، يعرض لوقع الاشياء بالنفس ، متجاوزاً ممّا يرى الى ما يتراءى ، ومن الواقع إلى ظلاله وأطيافه الوجدانيّة .

•

وظيفة الانفعال الشعري

وظيفة الخلق والإبداع : وهكذا فإن التجربة الشعريّة العميقة ، تصدر عن ذلك التوحيد الحيّ الذاهل بين ما تعانيه النفس في الداخل وما تبصره في الخارج . انه نوع من فيض النفس على الوجود وإخصاعٌ له لقَدَر الحياة والموت والبَعث ، وذاك الشعور الحادّ بمصير الزوال والعبث . فليل أمرىء القيس ليس ، في الواقع ، ليلُ الطبيعة ، وإنما هو ذلك الليل ذاته ، بعد أن حلّت فيه روح الشاعر ، ووحّدت بين سواده وسواد الهموم، وصدرت الى العالم الخارجي لتبعثه بعثاً نفسيّاً، بعد ان اتصلت بروحه من دون شكله ، ورمزه من دون معناه . ولعل هذا ما كان يشير اليه برغسون عندما قال ان الشعر يصدر عن « الانفعال المبدع » . ذلك ان العالم الخارجي، في مفهومه الشائع، هو وليد اليقين العقلي وتلك المُهادنة التي تجعل النفس ترضى بواقع الاشياء ومصيرها . ذلك العالَم ، هو عالَم هادىء ، مُطمئن ، حتى اذا ارتجّت النفس وتعقّدت ، وأخذتها حيرة الاشياء ، فانها تبعث في ذلك العالم المطمئن سورَ الشكّ والقلق ، وتخرجه عن حدوده لتحيي مادتَه الجامدة وتُشركها مشاركة حميمة بالمصير البشري . والواقع ان النفس ، تحيا ، ابداً ، تحت وطأة العقل والحسّ ، وهذه جميعاً ، ليست سوى جدران لسجن العالم وسُور الحقيقة التي تُرهق الانسان وتضنيه بثبوتها ورتابتها وانعدام التطور في رَحمِها . اما العاطفة فهي منفذٌ من سجن المادة والواقع ، وكوّة تفتحها النفس من جدار الكون الى عالم الرؤيا ، حيث تنعكس ظلال العالم الحسّي انعكاساً ايحائياً وجدانياً ذاهلا . انه تجديدٌ وتنويعٌ له ، وهروبٌ من مُطلقه الثابت ثبوت السأم والجماد والعدَم . لذلك ، ايضاً كان عالم العِلم عالمـاً واحداً ، لا مبالياً ، لا يعي ذاتَه ولا يعي ما حوله ، لا تنمو خلاياه ولا تُصيبـه

معاناةُ القَدَر والموت . وهو ، في ثبوته ، كان يرمز الى اليأس واللاّخلاص ، وما الى ذلك مما يوري في نفس الانسان شهوة الانقراض والعدم . حتى اذا ثارث النفس على واقعها ، على رتابة العقل وحدود العالم الخارجي التي تطل بأحداق متشابهة ، متكررة ، فان تلك الثورة تُبدع من العالم الخارجي الواحد ، عوالم متجدّدة متوالدة بتوالد اللّحظات النفسيّة .

بعث العالم المادي : وهكذا ، فان وراء التجربة الشعرية محاولة لزَعْزَعة العالم المادي المتجمّد ، وخلقه خلقاً نفسياً يُزيل برودة العقل وثباته وعجزه عن الرؤيا الجديدة التي تُخرج الانسان من دوّامة السأم في الوجود . فالمرء اذ ينظر فيما حواليه ، لا يقع الا على الرتابة والتكرار . كل شيء يحمل معناه الحتمي الذي لا قبل لنا برفضه او تغييره . فكان ماهية الاشياء تحدّنا وتكبتنا وتجعلنا نشعر انه لا حرية لنا تجاهها . فهي تفرض نفسها علينا من خلال العقل ، وتتّخذ معنى لا تحيد عنه. فكأن العقلَ اذا أوضح معاني الاشياء ، حنطّ العالم وحوّله ، جميعاً ، الى ما يُشبه الجماد الذي لا صيرورة له ولا تطور فيه . فالليّل هو اللّيل منذ آلاف السنين ، وكذلك النهار والضوء والبحر والتّراب والشجر والمطر والبرق والرعد ، وكل ما في الوجود ، هو ذاتُه لم يتبدّل منذ آلاف السنين ولن يتبدّل في أي حين من الاحيان . وهذه المظاهر التي لا يمكن ان تمثّل الا ذاتَها في حدود العقل ، والتي لا يمكن أن تتبدّل وتتَجدد وتكتسب معاني مبتكرة في حدود المنطق ، ترهق وعي الانسان ولا وعيه ، إذ تسيطر عليه وتخذله ، وتجعله يشعر انهُ وجد في عالم كل ما فيه ينظر اليه بعين ميتة جامدة كعيني ابي الهول . انه عالم سئم متضجر من ذاته، اصابه الركود ، وانعدمت فيه الحركة المبدعة ، فغدت مظاهره كهياكل عدميّة، صامتة، تطلّ فيها ملامح الاشياء التي لا احداق لها ، ولا روح ولا بعث فيها. اجل لا نجاة للانسان من حتمية الاشياء وعبوديتها في طبيعة العقل والعلم والواقع . فالصّباح الذي الذي طلع امس ، هو ذاته الذي طلع قبله، او منذ بدء الخليقة، وهو يحمل معنى واحداً للعقل وقد أدرك ذلك المعنى غاية البداهة والثبات واستحالة التغير حتى غدت شمسُ الصباح،وكأنها شمس اليأس والقنوط ، ترسل اشعة السأم والجمود في عالم الانسان المقهور المغلوب

على امره . لهذا لا نرانا مغالين اذا قلنا ان عالم العقل ، هو عالم الانسان الموثوق الفاقد حريَّتَه ، المنحني عنقُه ، عالم الانسان المختنق في قُمْقم الارقام والاحجام والمقاييس . اجل كل ما هو حولنا مستقل عنا،لا يبالي بنا، وهو يجثم بثقله الرهيب على ادراكنا . والانسان في وعيه ولاوعيه ، لا يطيق شعوره بهذا العجز المرهق امام حدود الاشياء واقدارها ، لانه يوري لديه حساً فاجعاً بتفاهته وقلة شأنه ، وادراكاً دائماً لهزيمته واندحاره . وبالرغم من ان الانسان يتوهم انه سيّد الوجود، اذا بثبُوت الاشياء ازاءه ، وجمودُ معانيها في عقله ، يُوهمــه انه أُدخـل الى عالم جاهز نرتبط ، به ولا يَرتبط بنا .

وهكذا ، فانّ مظاهر الوجود ، كلُّها ، ليست في الواقع سوى سور شتّى لمنفى هذا العالم الذي استيقظنا فيه ، نعاني ونعي ونتوق ونتنازع ، وهو شاخص الينا دون احداق او ملامح ، ومحيطٌ بنا بوضوح أشدّ قساوة من الظلمة وباستقرار صلد قاس اشد رعباً من التزعزع والهاوية .

لا شك ان في ظاهر العالم ، حركةً ، وفيه نوعاً من التبدل ، الا ان ذينك الحركة والتبدل لا يغشيان الا الاشكـال والالوان والاحجـام ، كما أن حركتـه مقيدة ، متكررة بذاتها ، فهي شبيهة بالركود . فالانسان يدرك ان الصبـاح يولد في كل يوم ويموت في كل مساء ، وان الرّبيع ينَفد في موسمه ويخلفه الصيف ، وهذه الصيرورة المحتمة وذلك التخالف همـا مظهران واضحـان لسجن اليأس والسأم .

لهذا كله تعود بواعث التجارب الشعرية الى ذلك التنازع الحاد ، بين العقـل الذي يقبل بواقع العالم الجارجي ، ولا يأخذ منه الا ما يعطيه ، والعاطفة المتمردة الرافضة التي تحيا مكبوتة ضمن جداره . ولئن استسلم الانسان حيناً وغلب عـلى امره واندحر شعوره بالتفوق والقدرة على ابداع الاشياء وخلقها من جديد ، فانه لا يعتّم ان يشرئب ويعصى ، ناكراً عبوديتّـه ، شاعراً ، عبر انفعاله ويقينـه

النفسي ، انه حر حريّة تامة ، تلك حرية الشعور والرؤيا التي تطلقه من عبودية العقل والمعرفة ، ويتيقن انه قادر قدرة تامة ، تلك قدرة الروح التي تفكّه من عقال المادة والحس اللّذين يتّصلان بها ويعبّران عنها .

الانفعال وتوق الإنسان الى الحرية : لهذا لا نرانا مغالين اذ نقول ان الفن هو وليد توق الانسان الى الحرية ، وشعوره بها شعوراً عميقاً ، يفكّ عقال نفسه ، فينبري للاشياء يهدمها ويبنيها من جديد . الفنّ هو تحرر من عبودية العالم وانتقاض لحتميّته وجبروته ومحاولة للشموخ والتحليق بعد ان يستعيدَ الانسان جناحَي حرّيته طليقين قادرين .

ولعل بودلير[1] كان يشير الى ثورة الانسان على حتمية العالم الخارجي ورتابته البائسة المطبقة ، اذ قال مخاطباً الموت :

أيها الموْتُ . أيُّها القُبْطَانُ القَديمْ

لقد آنَ الأوانُ . لِنَرْفَعْ المرْساة

هـذَا العَالَمُ يُضْجِرُنا

واذا كَانَتْ الأرْضُ والسَمَاءُ سَوادويْن كالمداد

فإنّ قلوبنا التي تَعْرفُها ، هي مَلأى بالنُّور والأشعّة .

وقد بلغت تلك الثورة القانطة ذروتَها بقوله :

لا فَرْقَ بين النَعيم والجحيم

المهمّ ان نعثرَ على ما هُو مُبْتَكَرٌ وجَديد .

---

١ – احد الشعراء الفرنسيين .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهذه الابيات هي خير ما يمثل النزعة الرئيسية الاولى التي تصدر عنهـا التجارب الشعرية في شعور الفنان او في لاشعوره . انها نوع من التململ والضيق بعبء العالم الخارجي الذي يجثم بثقله المتمادي الرهيب على وجداننا ، دون اي تبدُّل ويُسيطر علينا سيطرة تامة توري في النفس حسرة البعيد والجديد ، وتدفعها الى التمرد على تلك الحدود القاهرة . فظلمة الارض والسماء التي تحدّث عنها الشاعر ، هي ظلمةُ الواقع وعتمةُ اللّبس والحيرة . ولعلّ احساسه بجمود الارض والسماء لم يتحول الى ظلمة ، الا ليعكس اليأس المطبق الذي انتهت اليه حيرته . الارض والسماء هما رمز للعالم الخارجي ، للوجود الثابت وطينته الكثيفة الشديدة الظلمة . اما الموت ، فانه معبر من الظلمة الى النور ، من سجن هذا العالم الذي يُعيد ذاته والذي لا جديد فيه الى عالم مُبتكر ، أبداً ، لا تطلع فيه شمسٌ مظلمة كشمسنا ، ولا تبدو فيه نجومٌ مُنطفئة كنجوم سمائنا .

وهكذا يبدو لنا ان وتر الشعر هو وتر غيبي . وان حَدقته ، هي حدقـة ما ورائية تنفذ من طينة الاشياء الكثيفة الى الوجود الفعلي المختبىء وراءها . ذلك يعني ان الفن لا يسيغ التقرير والوصفيّة ، لان الوصف هو رضوخ لما ظهر واتّضح وفُهم من الأشياء ، وهو يُحيل الشعر الى نوع من النقل الذي يعيد بالالفاظ ما شخص شخوصاً بصرياً او عملياً او عقلياً في المظاهر ، من دون ان يَدَعَها تَعبر في مصهر النفس ، لتستحيل بالانفعال الى رؤيا . ولئن كان البدائي في نظرتـه الأولى الحائرة الى الكون يغتبط باقتناص الشبه الحسي بين المظاهر ، فان الشاعر الحضري يرى ان التقاط وجوه الشبه التي تستقيم في حدود العقل ، هو تقصير عن ادراك الحقائق الكامنة المستسرة التي تحيا كالارواح الغامضة الخفية ، جامعة المظاهر برباط روحي ، هو اكثر صدقاً واشد عمقاً من الرباط البصري الظاهر المبتذل . ولعله لا غلوّ في القول ان الشعر الوصفي ، وبخاصة عند الشعراء الحديثين ، هو أحطّ أنواع الشعر لأنه يشير الى عجز الشاعر عن الحلول في روح الاشياء والانفعال بها انفعالا خالقاً ، يَفضُ قشرتها ويَنْفذ من خلالها الى الوجود الحقيقي . وسوف نرى ، فيما بعد ، ان معظم الشعراء الحديثين الكبار ، يعبرون بالرموز ، وذلك لان الرمز هو وسيلة حية صادقة للتوحيد بين الداخل والخارج واسقاط الحدود

بين عالـَمي الروح والمادة . ولقد قصَّر الشاعر العربي، غالباً ،عن ادراك حقيقة الشعر من هذا القبيل ، فلبث يجول في حدود المادة او حدود المعاني منصرفاً الى الغلوّ البصري القائم على الجزئية والحسية والواقعية التي يسبغها ويقرها المنطق ، من دون تلك الالتماعة النفسية التي لا تعبر عما شاهده الشاعر او فهمه ، بقدر ما تعبر عما عاناه واشرق له ، عندما انفعل وانذهل ، وقدّر له ان يُطلّ على أصقاع الوجود الروحي.فالشعر العربي، في معظمه، كان يتجه الى المقابلة ، يدني الاشياء ويقربها ، بينما ينصرف الشعر الحقيقي الى ما تستبطنه وترمز اليه . الاول يغشى السطح بينما ينفذ الثاني الى الغور والاعماق .

الانفعال بين الاختلاف العقلي والائتلاف النفسي : ولعلّ طبيعة الإنفعال وقدرته الخالقة تبدّلان من الواقع العقلي تبديلا جذرياً في أحيان كثيرة . فهو يُخضعه لمنطقـِه أو ليقين اللحظة النفسيَّة التي تستقطبُ الزمن ، وتدرك الحقيقة المستورة وراء الحقيقة المبذولة المتداولة . لذلك قد تختلف معاني الأشياء في حدود العقل والنظر العلمي ، وتأتلفُ في حدود الإنفعال الذي يخلقها خلقاً نفسيّاً ويَصهرها في حرارة العاطفة ، فيبدو ضميرها وتنبثق روحـُها الغامضة وتبين العلاقات والارتباطات اللطيفة الهاربة التي توحّدها ، وبالرَّغم من اختلافها وتناقضها وتباعدها . فأبو العلاء ، إثر فجيعته بموت صديقه ، تيقـَّظت انفعالاتـُه المبدعة وغلت وتعاظمت ، حتى اجتازت أسوار العقل والمنطق ، وأدركت الاصقاع النفسيّة البعيدة الغور ، حيث تزول مظاهر الحقيقة العلميّة الواقعيّة ، وتبدو معالم الحقيقة الروحيّة متآلفة ، متوحـِّدة ، جامعة المتناقضات في إطار الروح . فهو يقول :

غَيْرُ مُجْدٍ في مِلـَّتي واعتِقَادِي نَوْحُ بَاكٍ وَلا تَرَنُّم شَادِ
وَشَبِيهٌ صَوْتُ النَعِيِّ إذَا قِيسَ بِصَوْتِ البَشِيْرِ في كلِّ نَادِ
أبْكَتْ تِلْكُمُ الحَمَامَةُ أمْ غَنَّتْ عَلى فَرْعِ غُصْنِهَا الميَّادِ

فليس ثمة فرق بين البكاء والغناء في اليقين العَدَميّ الشّاحب الذي طغى على نفس أبي العلاء ، بالرغم من اختلاف ذينك المظهرين بل تناقضهُما في اليقين

العلمي . وذلك لأن الشاعر تجاوز عن ظاهر الأشياء وحدودها الخارجيّة ، وطبيعتها الزائفة ونَفَذَ في إحساسه القاتم العميق بمأساة الوجود ، الى توحيد ما هو مختلف ، وتأليف ما هو متناقض ، رابطاً الجزء بالكلّ والمظهر بالجوهر ، وما هو كائنٌ بما سوف يكون .

ولعلّ الانفعال عندما تشتدُّ سورُه وينطلق من النفس ليقتحم أسوار العالم الخارجي ، يبثُّ في المظاهر معاني تختلف باختلاف طبيعة الإنفعال وبواعثه ؛ فالظاهرة الواحدة تكتسب معاني متعدِّدة ، بتعدد الأحوال الإنفعالية التي تتّصل بها وتبعث فيها روحاً . فالليل بدا لامرىء القيس دون نهاية ، تتدلّى على أفقه سدولُ الهموم ، إنه ليل اليأس والقلق يتداح كبحر من الظلمة لا حدّ له . والشاعر ، في ذلك ، خلعَ نفسه على الطبيعة ووحّد بينها وبين ذاته في يقين الإنفعال . إلا ان اللّيل قد يتّخذ دلالةً أخرى ، فيما يُعاني الشاعر انفعالا آخر يخالف في طبيعته الإنفعال الأوّل ، وقد يتناقض الإنفعالان وينيطان بالظاهرة الواحدة معانيَ مُتناقضة بتناقض الحالة التي عانياها . فثمّة شاعرٌ معاصر وصف الليّل وعبّر عنه من خلال حالة نفسيّة رومنسيّة تغتبط بهدوء الطبيعة وسجوِّها وتفرح باقبال اللّيل وتستبشر به . يقول صلاح لبكي :

هَفَا اللَّيْلُ يَحْمِلُ لِلْبَائِسِيْنَ عَلَى رَاحَتَيْهِ وُعُـوْدَ الْهَنَاءْ
فَيَا لَدُجَاه تَفَتَّق ثغراً فَثغراً عَلَى فَجَوَاتِ السَمَاءْ
تَفِنُّ الغُصُوْنُ بِأفْيَائِهِ وَتَحْلَمُ فِيْهِ بِمَوْتِ الشِتَاءْ .

فالليل الذي بدا للشاعر الأول كحمل من الهموم ينوءُ بثقله الرّهيب ، يبدو هو ذاته للشاعر الآخر وكأنه يحمل على راحتيه الهناء أو كأنه يبتسم ويتفتّق ثغراً فثغراً على فجوات السماء . والواقع ان الليل لا يتبدّل ، قطّ ، في حدود العقل والعلم ، إلا ان التجربة الشعريّة المبدعة التي عاناها كلٌّ من الشاعرين أناطت به دلالةً نفسيّة مبتكرة ، ونوّعته وفجّرت عَبْرَه أبعاداً لم تتيسّر لحدقة العلم والمنطق .

وقد ينتقل الشاعر ذاته ، تحت وطأة الانفعال ، من يقين نفسي إلى يقين آخر ينقُضُه ويخالفه . متحولاً من الظلمة إلى النور ، ومن أعماق اليأس إلى ذُروة الأمل ومن الاستخزاء والذلّ إلى الزهوّ والاعتداد ، ذلك ان الشعر هو تعبيرٌ عن اللحظة النفسيّة المبرمة التي تشتدّ بحيث تخضع قوى النفس، جميعاً، إلى منطقها . فأبو العلاء وقع ، حيناً ، في حالة الشؤم والبؤس ، وأحسّ بقسوة القدر وظلم الحياة ، فتجهّمت نفسُه وأربدّ عالمُه وعراه شعور بالضآلة وقلة القدر ، فنقم على نفسه وعلى الحياة ، وعبّر عن هذا الانفعال الرّاغم الذي استبدّ به ، فقال :

خَسِسْتِ يَا أُمَّنَا الأَرْضَ وَأُفٍّ لَنَا ‏ ‏ ‏ بَنُو الخَسِيسَةِ أَوْبَاشٌ أَخِسَّاءُ
لَوْ كَانَ كُلُّ بَنِي حَوَّاءِ يُشْبِهُنِي ‏ ‏ ‏ لَبِئْسَ مَنْ وَلَدَتْ لِلنَّاسِ حَوَاءُ

فالشاعر يتخاذل خلال هذه الابيات ويشعر بالهوان حتى كأنّه لعنة من لعنات القدر. وهو لايكتفي بذلك، بل يبعثه من نفسه إلى الحياة ، ويرى أنها تلدُ الخزي والعار والعاهة ؛ لكنه لا يعتّم ان يتمالك روعه ، في لحظة نفسيّة أخرى ، فتنقشع أساريرُه وتشتدُّ عزيمتُه ويثق بنفسه وثوقاً شديداً ، فلا يشعر بالتكافؤ مع سائر الناس وحسب ، بل يتفوّق عليهم ويخيّل إليه أنه أعظم الناس جميعاً :

ألا في سَبِيل المجد ما أنا فاعِلُ ‏ ‏ ‏ عفافٌ وإقدامٌ وعزمٌ ونائِلُ
تُعَدُّ ذُنُوبِي عِنْدَ قَوْمٍ كَثِيرَةً ‏ ‏ ‏ وَلا ذَنْبَ لِي إلاَّ العُلى وَالفَضَائِلُ
وَقَدْ سَارَ ذِكْرِي في البِلادِ فَمَنْ لَهُمْ ‏ ‏ ‏ بِإخْفَاءِ شَمْسٍ ، ضَوْؤُهَا مُتَكَامِلُ
وَإنِّي وَإنْ كُنْتُ الأخِيرَ زَمَانُهُ ‏ ‏ ‏ لآتٍ بِمَا لَمْ تَسْتَطِعْهُ الأوَائِلُ
وَلِي مَنْطِقٌ لَمْ يَرْضَ لِي كُنْهُ مَنْزِلِي ‏ ‏ ‏ عَلَى أَنَّنِي بَيْنَ السِّمَاكَيْنِ نَازِلُ
يُنَافِسُ يَوْمِي فِيَّ أَمْسِي تَشَرُّفاً ‏ ‏ ‏ وَتَحْسِدُ أَسْحَارِي عَلَيَّ الأَصَائِلُ

فاين ما نشهده في هذه الابيات من عتوّ وشموخ وتشاوف ممّا شهدناه في الابيات السابقة من بؤس وانسحاق . لقد نزع من النقيض إلى النقيض بفضيلة الانفعال النفسي الخالق ، المرتبط بيقين اللحظة التي يعانيها الشاعر . لا شكّ ان هذين القولين ينطويان

على مستحيل لا يسيغه المنطق ، إذ يتعذر أن يكون المرء في غاية الذل والدناءة وذروة الرفعة والتفوق ، في الآن ذاته . إلا ان ما يبدو مختلفاً متناقضاً ، هو متآلف متوحد في إطار النفس التي تخضع لمنطق الشعور ، بالرغم من الفوضى التي ينطوي عليها ، اكثر مما قد تخضع لمنطق العقل المترصن الجامد .

الانفعال والغلو : ولعل أهم خصائص الانفعال الفني أنه يبعث سور الغلو في النفس ، فتسقط أعراض الواقع وجزئياته ويتعاظم الجوهر الذي يتأثر به الشاعر ويدرك أقصى أبعاده . ومن هنا كانت الحقيقة الانفعالية أقرب إلى النفس ، لانها تعزل العنصر الداخلي من الاشياء وتضفي عليه أهمية كبيرة مستمدة من شدة تأثر الشاعر ، فيغدو هذا العنصر ، وكأنه الممثل الحقيقي الأوحد للجوهر من دون سائر العناصر ، وهكذا ، فان الانفعال يفكك الأشياء المتداولة في مفهومها ، ويعدل من أحجامها وأقسامها ، ويبدل من نسبتها بالنسبة للحقيقة الحسية ؛ ذلك هو عامل الخلق في الشعر ، وعامل الاختلاف بين عالم الشعر والواقع المبذول . العالم الشعري ، هو عالم الانسان الذي يتقبل الحقيقة بنفسه وحدسه ، يأخذ منها ويغدق عليها ، يحيا في قلبها وتحيا في قلبه ، يحل فيها وتحل فيه ، فلا يبقى ، ثمة ، ذاتان وانما ذات واحدة ، فيكون هو والحقيقة شيئاً واحداً ، يعانقها في عالم الروح ، او في عالم الانفعال واليقين والذوق . فهل أن وحيداً المغنية كما بدت في قصيدة ابن الرومي ، هي امرأة واقعية وجدت ، بالفعل ، في الأوصاف التي أناطها بها ابن الرومي ؟ لا شك أن وحيداً كانت على شيء من جمال الطلعة والصوت ؛ إلا أن ابن الرومي أخذ بجمالها وانفعل به انفعالاً نفسياً عميقاً ، أذكى في خياله سور الوهم ، فتطعمت امرأة الواقع ، في وجدانه بامرأة الوهم والمثال ، أو بالأحرى ، فإن انفعاله جعله يتمثلها بحالة شعورية ، سقط فيها شكلها الظاهر المبذول وحل من دونه ، شكل آخر ، تسور له في نفسه ، تعاظم فيه جمالها وأدرك أقصى أبعاده ، حتى غدت مثالاً له في يقين الشاعر ، وأن كانت دونه في اليقين الواقعي ؛ فوحيد هي امرأة الغلو والانفعال ، وقد نهض بها الشاعر إلى حالة مثالية ، شعورية ، فارضاً يقين اللحظة النفسية واقتناعه الحدسي ، على الفكرة الواقعية والاقتناع الشائع . وهذا ما نفهمه فيما نقول ان وراء التجربة الفنية توقاً إلى معانقة الحرية ، بحيث يشعر الانسان

أنه هو الذي يبدع الاشياء ويعطيها معناها ومفهومها . فابن الرومي ، خلال وصفه لوحيد ، تحرّر من واقعها وانتصر عليه وبدّله بواقع شعر به ، قد لا يُقرّه عليه الآخرون ، إنه الواقع الذي يراه الشاعر فيما لا يرى ويسمعه فيما لا يُسْمع ويتلمّسه فيما لا يلتمس . انه نوع من الفرار من سجن الحواس والمنطق والعقل الثابت الجامد ؛ ومشاهدة الحقائق وهي ، بَعْدُ ، كطيْفٍ في النفس وليست كفكرة في الذّهن . هذا هو الرصيد الفني الحقيقي لكل تجربة شعرية خالقة ، إنه نوع من الانطلاق إلى ما وراء المادة وحدودها وأسوارها . ولئن كانت وحيد كما بدت في الشعر ، تخالف وحيداً كما تبدو في الواقع ، فانّ وجودها الشعري هو أعمق من وجودها الواقعي ، لان الشعر شَقّق طينتَها وجعلها تشفُّ وتضيء وتبدو في حقيقتها الأصليّة ؛ الشعر هو محاولة للقبْض على الحقيقة الأولى التي قد ينكرها العقل ويرفضها الواقع ، فيما تتقبّلُها النَفسُ وتتآلف معها .

وهكذا ،فان الانفعال يولد الغلوّ بالنسبة الى الواقع ،بينما يمثل بالنسبة للحظة الانفعالية الحقيقة الحقّة التي لم تتزيّف وتفقد ذاتها وتخضع لمراسيم الوجود الخارجي المُخادع . ولعلّ هذا يفسّر لنا شدّة تأثير الشعر في وجداننا ؛ فهو يميط لنا اللّثام عن الحقائق الخفيّة ويعرّفنا على ذواتنا ويتوسّل بالغلوّ ليبثّ الحياة في كلّ ما هو جامد ولا مبال ومتحجّر في الوجود . وليست النشوة الفنيّة التي يشعر بها القارىء المثقّف إلاّ تجسيداً لسعادة المعرفة الحقيقيّة التي تفضُّ سرَّ الغيب وتكشفُ للانسان المجهول في نفسه وفي الوجود . الانفعال الشعري ، هو ، في ظاهره غلوٌّ ، وفي جوهره حريّة مبدعة ، تزيل ما في العالم من نقص وشوائب وتمنحه الكمال وترفعه إلى المثال الذي يتوق الانسان إليه أبداً .

ولعل الشعر العربيّ هو شعر الغلوّ ، يسرف فيه الشاعر ويبدع له الاساليب الداخليّة والخارجيّة ، حتى يدرك به في أحيان كثيرة الاسطورة والمستحيل ، وسوف نرى أن الانفعال وان كان ممهّداً للتجربة الفنيّة وباعثاً لها ، فانه بحدّ ذاته ، لا يمكن ان يكون فنّاً ، الا اذا صحبَه الحدس المبدع وتوفّرت له الثقافة التي تعمّقه وتنهض به من النزوة الآنية العارضة إلى المعاناة الانسانيّة العامة .

الغلو الانفعالي والغلو الافتعالي : ومن هذا القبيـل ، فثمّة غلوٌ يصدر عن الانفعال وغلوٌ يتولّد عن الافتعال . نرى ذلك في مثل قول ابي الطيب واصفاً تفوّق سيف الدولة :

إذَا كَانَ مَا تَنْوِيهِ فِعْلاً مُضَارِعاً   مَضَى قَبْلَ أنْ تُلْقَى عَلَيْهِ الجَوَازِمُ

وقوله أيضاً :

وَقَفْتَ وَمَا فِي المَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ   كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَدَى وَهْوَ نَائِمُ

تَمُرُّ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَةً   وَوَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَثَغْرُكَ بَاسِمُ

تَجَاوَزْتَ مِقْدَارَ الشَّجَاعَةِ وَالنُّهى   إلىَ قَوْلِ قَوْمٍ أَنْتَ بِالغَيْبِ عَالِمُ

ففي هذه الأبيات ، جميعاً ، تظهر سمة الغلوّ والتعظيم ، بحيث يتقلّص الواقع وتحل من دونه صورة مثاليّة .الا ان الغلوّ ، كما ظهر في البيت الأول ، هو غلوٌ افتعالي اكثر منه انفعالي ، لأنه تولّد عن كدّ الذهن وحيل التفكير ولم يحدس حدساً في بداهة الشعور ؛ هذا الغلوُ هو غلو افتراضي ، ألّفه الشاعر تأليفاً وخرجـّه تخريجاً بوعي تام ، أما الغلوُ الذي نشهده في الأبيات اللاحقة ، فقد تولّد من توهُّج الحدس توهجاً وإشراقه إشراقاً بتأثير صدق الإنفعال واخلاص الشاعر فيما يقوله ، بالرغم من أن قوله يفوق الواقع ويبدو غير صحيح بالنسبة إليه. الغلوُ في الأبيات الأخيرة هو تجسيد لنشوة النفس وطربها أمام مشد البطولة وترنحها أمام المواقف الملحمية ، فاذا هي تفيض بهذه المعاني وتنثال بها انثيالاً ، مدركة أقصى الأبعاد البطولية من خلال اليقين الذي شعرت به النفس وليس من خلال الافتراض الذي أبدعه العقل .

ومثال ذلك ، أيضاً ، ما نشهده في شعر البحتري . فهو اذ يصف بركة المتوكل يفتق لها بجميع حيل الغلوّ ليعظمها ويعظّم الخليفة بها ، وقد تردّى حيناً بنوع من الغلوّ القريب من الهذر الذي لا رصيد نفسيّاً وعقليّاً من دونه كما نرى في قوله :

بِحَسْبِهَا أَنَّهَا فِي فَضْلِ رُتْبَتِهَا   تُعَدُّ وَاحِدَةً وَالبَحْرُ ثَانِيهَا

أي أنّ بركة المتوكل هي اكبر من البحر . وفي هذا القول نوع من الغلوّ البدائي الذي لا يقبل به العقل ولا تنفعل به النفس ، لانه لا ينطوي على منطق الاول ولا على صدق الثانية . وهذا الافتعال في الغلوّ يخرج الشعر عن طبيعته الخالقة المتولدة عن الحدس والصدق ، ويجعله شبيهاً بالطفرة والنزوة ، بخلاف الغلوّ الذي نشهده في مثل قوله واصفاً ايوان كسرى :

لَوْ تَرَاهُ عَلِمْتَ أَنَّ اللَّيَالي جَعَلَتْ فيهِ مَأْتَماً ، بَعْدَ عُرْسِ
فَهْوَ يُبْدي تَجَلُّداً وَعَلَيْهِ كَلْكَلٌ مِنْ كَلاَكِلِ الدَّهْرِ مُرْسِي

ففي الايوان المتهدّم مأتمٌ بعد عرس ، وهو يتمالك ويتشدّد ، بينما تنحني عليه المصائب بكلكلها . وهذا القول ينطوي ، دون شك ، على غلوٍّ ، إذ ان الايوان هو من الجماد الذي لا يختلج ولا يعاني ولا تمرُّ عليه تجارب الزّمن ولا يشعر بحسرة الأشياء المتعفيّة والنسيان والهرم. إلا أننا، بالرغم من ذلك، نتأثر بهذا القول وننفعل به، وتعرونا منه النشوة الفنيّة،وذلك لأن البحتري لا يؤلف هذه الأقوال تأليفاً ذهنيّاً، إنما نفسه هي التي فاضت بها فيضاً حدسيّاً إنفعاليّاً ، بعد أن شخصت أمام معالم الزوال البادية في الايوان . ولعلَّ نفسه تسرّبت تسرُّباً غامضاً إلى الايوان وحلّت فيه ، فلم تعد تعبِّر عن الزوال الشاخص فيه إنما عن شعورها بالزوال من خلاله ، ولم تَصِف الرزايا التي حلّت به وإنما الرزايا التي حلّت بها . وقد تقمصّت فيه ؛ فمنحته شخصيّة واناطت به تجربة ومعاناة مستمدتين من تجربتها ومعاناتها . والواقع أنَّ البحتري قدمَ إلى الايوان ، وَهْوَ يحمل وَقْر الهموم ويشعر ان الدّهر يخني عليه بالمصائب فيتجلّد من دونها ؛ يبدو ذلك في قوله :

وَتَمَاسَكْتُ حِينَ زَعْزَعَنِي الدَّهْرُ إلتِمَاساً مِنْهُ لِتَعْسِي وَنُكْسِي

فالشاعر بدا في مطلع القصيدة ، كما بدا الايوان في نهايتها ؛ كلاهما يعاني مصائب الدّهر ويتجلد من دونها ، وقد انطلقت تجربة الشاعر من نفسه وفرضت منطقها وانفعالها على الأشياء الخارجية، فبدت نفسه متهدمة كالطلل، أو بدا الطلل متهدِّماً كنفسه .

الانفعال الشعري والانتخاب : ذكرنا ، قبلاً ، ان الشعر ليس تعبيراً عن الواقع بِواقعيَّته المُطْلقة ؛ فلو رضي الانسان بالاشياء والمعاني والمفاهيم في حدودها الشائعة ، لما كان ثمة مبرر لوجود الفن ؛ فالواقع هو مادَّة الفن الأولى يغتذي منها ويقتبس ، لكنّه لا يخضع لها خضوعاً تاماً ولا يذعن لحدودها ومظاهرها ، وانما يحاول أن يدرك من خلال العالم الفكري والحسّي عالماً آخر فوقهما أو وراءهما ؛ فالفن هو تعديل من عالم العقْل والحواس.وهو ، كذلك ، محاولة لاعادة بناء الاشياء وصياغتها صياغةً جديدة ، توافق طبيعة الانسان ، وتجعلُه ذا قدرة في خلْق المعاني والقيم والمفاهيم ، بدلاً من أن يبقى مشاهداً لها ، يتقبّلها من الخارج بكليتها وجزئيّاتها العارضة . فالفن هو محاولة نفسية لاحياء العالم الذي لا حياة فيه ونقله من أشكاله الثابتة المتردّدة إلى اشكال تتجدّد ، ابداً ، بتجدُّد الانفعالات النفسيَّة التي تحلُّ فيها وتبدعها . ومن هنا كان الفن انتخاباً ، قبل كل شيء . فهو ينظر إلى الواقع وينفعل به ، ويصهره صهراً ، ثم يؤدّيه تأدية جديدة تبقى على كثير من ملامح الواقع القديم ، بعد ان تصقلها وتجلوها وتحرّرها من الهنات التي تشوّه حقيقتها . فالبحتري عندما وصف الايوان ، كما ذكرنا ، لم يبقه على واقعه ، ولم يقبل بمفهومه العادي الشائع ، ولم يقل انه بقايا قصر ، ومجموعة من الحجارة المتناثرة ، كما انه لم يذكر البناء وخصائصه الجزئية ، ولم يتحدث عن بانيه حديث المؤرخ المكتَشف للحقيقة العلمية ، وانما شخص أمامه بروحه وخياله، وانتزع منه الخاصَّة الكبرى التي تهيمن عليه ، وعبّر عنه تعبيراً فنيّاً ، فاذا هو شيء آخر ، يختلف تمام الاختلاف عما تشهده العين ويفهمه العقل . لقد انتخب منه انتخاباً انفعالياً جوهره المضْمر ، فإذا هو رمز الزوال والموت ولم يعد قصراً بل رمساً ، ولم تعد حجارته حجارةً بل أشلاءً ؛ وهكذا ، فان الفن يستلُّ من الظاهرة روحها ، ويسقط ما كانت تتَطيّن وتَستّتر به ، فتبدو لنا الأشياء ، وكأنّها قد صفّيت من شوائبها وانتزعت من سديمها ، وعادت الى حقيقتها الاولى .

وكذلك الأمر في وصف المتنبي لبطولة سيف الدولة ؛ فان الشاعر لم يُبق ممدوحه على واقعه ولم يقرّر ما رآه وخبره منه تقريراً ولم يحققه وانما انفعل به انفعالا ، فسقط بعضه ، واستقلَّ البعض الآخر ، ونما وغدا يمثّل حقيقة سيف الدولــة

من دون سواه ؛ فلم يبق اميراً وحسب بل ان انفعال الشاعر ببطولته ، جعله كبطل من ابطال الملاحم فهو كهكتور أو كأخيل ، يحيا في قلب ملحمة هائلة مروِّعة ، كأنه في جفن الموت ، او كأنه من الانبياء الذين يَعْلمون الغيب .

الانفعال مبدع للجمال: ولعلّ الغلوّ الذي يرافق الانفعالات الفنيّة ، فيرتفع بها إلى ذُروتها ، هو الذي يبدع الجمال الفني . وهذا النوع من الجمال لا يُبصر أو يُلمس بالحواس ، كالجمال المبذول في الحياة ، وإنما هو حالة في النفس ، أو نوعٌ من النشوة والإشراق تشعر بهما عندما ترفع عنها حُجُب الأشياء وتتمزّق ظُلمتُها ، فتدرك حقيقتها المضمرة ودلالتها الخفيّة. الجمال الفني هو تلك الحالة الشبيهة باللحظة الصوفيّة التي تنفذ بها النفس الى غيبها وغيب الحياة والعالم ، فتكشف للانسان ما لا يقوى على اكتشافه بنفسه وما لا يستطيع ان يدركه ويحلّ فيه بيقينه الخاصّ ؛ ذلك ان الانفعال النفسي عندما يعمق ويقوى يغدو قادراً على تخطّي الحدود المرسومة لفهم الأشياء ، فيلتقطُها في تُخوم الحلم والرؤيا ، في حالة وجودها الروحي الأوّل ، قبل ان تأخذ أشكال الواقع وتقيّد بحدوده ومراسيمه ، وتُذعن لمنطقه وتتشوّه بأعراضه وجزئياته . وهكذا ، ليس ، ثمّة جمال فني الا كنتيجة لكشف أو رؤيا ، أي لإدرك حقيقة مستسرّة ، وهتك حجاب من حجب المجهول وسترٍ من أستاره . ولعلّ هذا ما كان يشير اليه سقراط ، إذ قال: ان السعادة هي إدراك الحقيقة، أو ما كان يشير اليه افلاطون بقوله: ان السعادة هي في إدراك المثل . فالجمال الفني هو نوعٌ من القبض على روح الحقائق وأطيافها الهاربة وليس نوعاً من التحذلق في الصنعة البيانيّة والبديع .

وهكذا فان صورة وحيد ووصف إيوان كسرى ومدح المتنبي في موقعة الحدث ، هذه كلّها تنطوي على قليل أو كثير من الجمال الفني ، لأنها نهضت بالأشياء من واقعها الى مثالها وجسّدتها في حقيقتها الأولى المستقلة بذاتها ، المرتفعة عن أديم الحسّ الدنيّ القريب والفهم المتداول المبتذل . ومن هذا القبيل ، فان الغلوّ ليس غلوّاً ، وليس حريّة وحسب ، كما ذكرنا ، وإنما هو قبل كل شيء كشفٌ وسبيل الى المعرفة الروحيّة . ولعلّ الآفة الكبرى التي اصابت الشعر العربي ، هي

آفة الغلوّ المتولّد عن الحيل البلاغيّة والأحابيل الذهنيّة ، بدلا من أن يكون تجسيداً للإشراف والرؤيا ومعرفة ما وراء المعرفة والإحساس بما وراء الحسّ والوصول الى غريزة الأشياء الأولى ؛ وجمالية الشعر هي ، بذلك ، محاولة لإزالة النقص في النفس وفي العالم، وقدرة على تحقيق ما لا يتحقق من الأشياء في حدود العالم الواقعي . فعبد الملك ، كما يتراءى لنا ، خلال مدائح الأخطل ، لا يمثل حقيقته الفعليّة ، وإنما يصوِّر المثال الذي مثله به الشاعر ، أو ما تمنّى له أن يكون . وبذلك أيضاً نفهم قول النابغة واصفاً بطولة الغساسنة :

إذَا مَا غَزَوا بِالْجَيْشِ حَلَّقَ فَوْقَهُمْ
عَصَائِبُ طَيْرٍ تَهْتَدِي بِعَصَائِبِ

او قوله في وصف سيوفهم :

تَقُدُّ السَّلُوقِيَّ الُمضَاعَفَ نَسْجُهُ وَتُوْقِدُ بِالصُّفَّاحِ نَارَ الحُبَاحِبِ

فالطّير لم تكن تتبعهم بالفعل . كما انّ سيوفهم لم تكن تَقدُّ الدروعَ المضاعَفَ نسْجُها وإنما هو الذي أناطَ بهم هذه الأوصاف ليجسّد بها انفعاله وما ينطوي عليه من نزوع الى المثالية . فهو لم يصوِّرهم كما كانوا وانما كما يتمنى أن يكونوا ، او كما كان يتوق الى رؤيتهم ، وقد حقّق فيهم المثال ، بالرَّغم من أنهم ما برحوا في حدود الواقع . ومثال ذلك ، أيضاً ، قول عمرو بن كلثوم :

بِسُمْرٍ مِنْ قَنَا الخَطِّيِّ لُدْنٍ ذَوَابِلَ أو بِبِيْضٍ يَعْتَلِينَا
نَشُقُّ بِهَا رُؤُوسَ القَوْمِ شَقّاً وَنُخْلِيهَا الرِّقَابَ فَيَخْتَلِينَا

فعمرو لا يعبِّر في هذين البيتين عمّا أنزله بأعدائه ، بل كان عما يتوق إلى انزاله فيهم ؛ فصوّر ما في نفسه منهم وليس ما في واقعه ، وقد حَدَسَتْ له هذه الصورة حدْساً بفعل عنجهيته وقسوته وغلظته . وقد كانت الصورة الفنيّة وسيلة لاجهاض

نفسه من نقمتها ووترها من الاعداء ؛ وهكذا ، فان الانفعال يحقّق بالفعل النفسي ما يتعذّر تحقيقه بالفعل الحقيقي ، يرفع الاشياء حيناً الى ذروتها ، وينحدر الى حضيضها ، وفقاً لطبيعة انفعاله ونزوعه . فالرجل ذو الوجه الطويل لم يكن كالكلب بالفعل ، وانما حقد ابن الرومي عليه وزرايته به سوّراه بهذه السُورة ووسماه بهذه السمة المنكرة .

وجملة القول ، ان وظيفة الشعر الأولى هي التعبير بالانفعال وأن وظيفة الانفعال هي إحياء الأشياء وبعثها وبناؤها بناء جديداً ، بحيث تبدو في عالم الشعر أقرب إلى حقيقتها وحقيقة النفس ، مما هي عليه في الواقع . أما وظيفة النقد بالنسبة للانفعال فهي وظيفة التحرّي عنه واكتشاف أبعاده وفعله في التجربة ومدى سيطرته على الموضوع وخلقه ومدى تعديله وتبديله من الواقع . وظيفة النقد ان يعبّر عما احدثه الانفعال وعما ابدعه في حدود الخطوط التي ترسمناها سابقاً ، او في حدود اخرى يراها الناقد برأيه الخاص .

●


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بواعث التجربة الشعرية

١. السيرة وتأثيرها في بعث التجربة الشعرية

٢. الطبع والأخلاق :

- طرفة ـ ابو نواس .
- تأثير الطبع والأخلاق في رثاء ابي فراس والمتنبي لاخت سيف الدولة .
- تأثيرها في رثاء ابن الرومي لابنه الأوسط والمتنبي لجدته .
- الطبع والأخلاق بين النابغة والمتنبي.

٣. ترابط السيرة والطبع وتفاعلهما :

- في فخر عنترة .
- في هجاء بشار .
- في شعر المتنبي .

٤. البيئة وتأثيرها في بعث التجربة الشعرية:

- البيئة وتأثيرها في موضوع الأدب .
- البيئة وتأثيرها في الشعر الجاهلي .
- وصف الروضة بين عنترة وابي تمام والبحتري .

٥. البواعث الاجتماعية للتجربة الشعرية :

- الحقيقة الاجتماعية والقيم وحدود الخير والشر .
- الشعر نكد بابه الشر فان دخل في الخير ضعف .
- الشعراء الرجيمون .
- سور الانشقاق والانفصام .
- الفشل ونقصان الذات .
- وطأة المجتمع على الفرد .


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أشرنا في الفصلين السابقين إلى طبيعة التجربة الشعرية ونزوعها الى التعبير عن ظلمة الوجدان ، كما بينا وظيفتها بالنسبة إلى الشاعر وعلاقته بذاته وبالعالم الخارجي . وقد خصصنا هذا الفصل بالحديث عن بواعث التجربة الشعرية والتيارات الخفية والظاهرة التي تؤثر في بعثها وتعميقها ومد جذورها الى اقصى حدود النفس والحياة . والواقع ، ان التجربة ، هي باعث الخلق الشعري ، وهي ، في الآن ذاته ، نتيجة لبواعث نفسية كثيرة التعقيد والتقمص ، كما قدمنا ؛ ومع أن حدوثها مرتبط بعناصر وأسباب متباينة لا حصر لها ولا تحديد لنسبتها ، فان ضرورة الدراسة تقتضينا ذكر بعض هذه العناصر لتيسير عملية النقد . وأهم هذه البواعث هي بواعث السيرة والطبع والنفسية والبيئة والمجتمع وما اليها .

السيرة وتأثيرها في بعث التجربة الشعرية

لكي يَنْفُذ الناقد إلى البواعث الحقيقيّة للتجربة الشعريّة ، لا بدّ له ، بالاضافة إلى إلمامه بخفايا النفس البشرية ، من معرفة التيّارات المهمّة الّتي تنازعت نفسيّة الشاعر من خلال سيرته . فعندما نتصدّى لقصيدة من القصائد الغنائية الوجدانيّة ، ينبغي ان نلتفت إليها عبر واقـع الشاعر ، مُستَطلعين الأسباب البعيدة والقريبـة الّتي ألمّت به . ذاك ان الشعر هو تعبير عن تنازع النفس بين البواعث والطوارىء الخارجيّة وما يستبدُّ بها من ميول ونزعات . وهذا التنازع يَشْحذ في نفس الفنّان شعوراً بالتوتر أو بالنشوة والذهول ، تفيضُ به الرؤى والصور الشعريّة . فالإلمام بالسيرة أمر ضروري ، لكنه لا ينبغي ان يكون مجالا للتباري بالتحقيق والتدقيق ، حتّى تتحوّل إلى غاية مكتفية بذاتها ، دون ارتباط بخطّ التطوُّر النفسي للشاعر . ان دراسةالسيرة ضرورية بقدر ما تجلو التجربة ، أما إذا تحوّل الناقد الى السيرة ، يعالجها من دون علاقتها بالتجربة وبخطّ التطوُّر في نفسيّة الشاعر ، فإنها تغدو عائقـاً إذ تَصْدف بالناقد عن الشعر وما يشتمل عليه من المضاعفات النفسيّة والوجدانيّة الى السيرة وما تنطوي عليه من نوادر وتحقيقات خارجية ، لا تجدي في تفهم نفسية الشاعر .

فاذا تصدى الناقد مثلا الى القصيدة الّتي مدح بها النابغة عمرو بن الحارث الغساني ، والّتي يستهلها بقوله :

كليني لهـمٌ يـا أُميمـة نـاصبِ ‏ ‏ ‏ ‏ وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكـبَ
تَطاوَلَ حتّى خلتُ لَيْسَ بمنْقَضٍ ‏ ‏ ‏ ‏ وَلَيْسَ الّذي يَرْعى النُجُومَ بِآيبِ
عليَّ لِعَمْروٍ نِعْمَةٌ بَعْدَ نِعْمَـةٍ ‏ ‏ ‏ ‏ لِوَالدِهِ ، لَيْسَتْ بذاتِ عَقَارِبَ

اذا تصدى لهذه القصيدة ، فانه لا يقدَّر له فهمها الا اذ كان ملماً بالبؤس والخوف اللذين كان يلقاهما من نقمة النعمان عليه ، وإرجافه بقتله مهما تناءى وابتعد عنه .

ان الليل الذي يتحدث عنه لم يعد ليل السواد والنجوم ، وانما اصبح ليل الهمّ ، ولولا ذلك لما شعر بانه يتباطأ من دون سائر الليالي . والواقع ان الليل يجري وفقاً لسنة أبدية دائمة ، لا تطول ليلة وتقصر اخرى ، وانما الشاعر هو الذي توهّم الطول ، لكثرة ما يعانيه من تسهّد وجزع . هذا البيت وان تصدى به للملك الغساني ، لا يدلُّ على علاقته به وانما يدل على علاقته بالنعمان ، وقد احتال بحيلة كثيرة الذهنيّة ليَنسبه الى عمرو بن الحرث الغسّاني ، إذ علّل همّه بالايادي التي للغساسنة عليه . وهكذا ، فان معرفة سيرة النابغة كشفَت لنا عن الأسباب الحقيقية التي أدّت الى ما نشهده في شعره من معاني البؤس والقنوط والجزع . الا اننا ، اذا ما اوغلنا بتقصّي سير النابغة ، مسرفين بالتحرّي لاكتشاف الأسباب التي أدَّت الى الجفوة بين النابغة والنعمان ، فان السيرة تغدو غاية بذاتها ، ويتحول اهتمام الشاعر بها الى عبَث خارجي ، لا قيمة له من الناحية الفنية ، لان أسباب الجفوة لا قيمة لها وانما القيمةُ في تأثير تلك الجفوة في نفس النابغة ، ومدى اذكائها وبعثها للتجربة الشعرية . ولعل النقّاد انعموا في افتراض بواعث تلك الجفوة ، متجاوزين عن مدى تأثيرها في توليد الصور الفنية الرائعة التي جسَّد بها شعوره بالرهبة والخوف .

فالنقد السوي يتوسل بالسيرة ، لا لذاتها ، ولكن بالقدر الضروري لفهم البواعث الداخلية التي أدت الى إفاضة التجربة الشعرية .

وكذلك الامر اذا ما تصدى الناقد الى قصيدة ابي فراس التي وصف بها الحمامة الباكية . فانه اذا لم يدرك من سيرته انه كان اميراً ، ألِف الحياة الناعمة ومواقف العزّ والبطولة ، فلايقدَّر له أن يلج الى روح القصيدة وما يتموَّج فيها من شعور حادّ بالزوال والقنوط واعتقاد بأن السعادة الحقّة تقتصر على الحرية .

فلو لم يكن الشاعر قد أُسِرَ وأُهين ، بعد عزٍّ وجاه ، لما رأيناه يعجب من نواح الحمامة بقوله :

أيضحَكُ محزُونٌ وتبْكِي طَلِيقَةٌ   وَيَسْكُتُ مَهْمُومٌ وَيَنْدُبُ سالي

لَقَدْ كُنتُ أوْلى مِنْكِ بالدَّمع مقلةً   ولكنَّ دَمْعي في الحوادِثِ غَالي

ان فهم هذين البيتين ، بالاضافة الى القصيدة ، جميعاً ، مرتبط بفهم واقع الشاعر ، واذا لم نتمثل ذلك الواقع فانه يتعذر علينا ان نشاركه مشاركة وجدانية ، وننفذ الى ابعاد القصيدة .

من ذلك جميعاً يتبين لنا ان الارتياد النفسي للقصيدة مرتبط اشد الارتباط بالسيرة ، على ان نقتصر منها على التيارات الجوهرية البعيدة الغور التي أثَّرت في بعث التنازع والتعقد والالتباس في نفسه .

●

الطبع والأخلاق

ومعرفة أخــلاق الشاعر وطباعه ، تسهم إسهاماً كبيراً في كشف حقيقة العوامـل التي تتدافـع وتتوالد ، وراء ما يسفر وينجلي من معانٍ واضحة في القصيدة . فالطّبع هو الذي يؤدّي الى تنازع الشاعر مع المؤثرات الخارجية . ان تحقيق ما يشخص فيه من ميول ونوازع ، يولّد في النفس غبطة الانتصار ، كما ان تعذّر ميوله ورغباته يُذكي في النفس الشعور بالبؤس والاسوداد ، ويُوري فيها ذلك التوتر الحي الذي تتولد منه الرؤى والصور الشعرية . ذلك ان الطبع هو الذي يواجه الحقائق الانسانية العامة اللامبالية ويحولها الى جذوة ومعاناة في النفس . فالخير ، مثلا ، بحد ذاته ، هو فكرة لامبالية ، تُفهم بالذهن ، لا يشخص فيها ظلال شعورية ولا ذهول . ولكن هذه الفكرة اللامبالية ، قد تؤدّي الى تفجير ذات الشاعر بالصور الجميلة الخالدة ، عندما يحاول ان يكون خيّراً ، ويتولد النزاع في نفسه بين طبعه الذي يميل الى الشر وعقله الذي يدفعه الى تحقيق مثل الخير . وهكذا ، فان طبيعة النفس كثيرة الاهمية في توليد التجربة الشعرية ، لأنها هي التي تقرر قيمة المؤثرات الخارجية ، وهي التي تصطرع معها وتذكي في وجدان الشاعر حالة اللّبس والغموض التي تشحذ الذهول الشعري . ان شعر ابي نواس الماجن ، هو ، دون شك ، وليد مزاجه وطبيعته وأخلاقه. واذا لم يقدر للناقد ان يدرك اسرار طبيعة ابي نواس ومزاجه ، ووجوه أخلاقه ، فانه يعجز ، ابداً ، عن ارتياد تجربته ، لان ما يطالعنا فيها من نزوات الكفر والفحش والعربدة ، ليس ، في الواقع ، سوى نتيجة لايمانه السلبي بعدم جدوى الحياة ، وتنكره للقيم وشعوره الحاد بزوال الدنيا ، وباطل الاجتهاد والجهد فيها . والواقع ، أن ابا نواس نشأ ، كما أسلفنا ، في بيئة خليعة وطبعت نفسه على حب اللهو والمجون منذ صغره ، وبخاصة لان امّه كانت تدير خمارة ، وتقبل هي ذاتها على اللهو والمجون،

من دون تقيّة أو حرج . وهذا التطبّع بالميل الى اللهو كان يستبدُّ به دائماً حتى اذا شبَّ وأدرك نواهي الدين والأخلاق ، جعلت نفسه تتنازع بين تحقيق شهواتها ، ونواهي الدين وزواجره . ومن هذا التنازع الحاد المبرم ، تولدت في نفسه التجربة الشعرية ، حيث نراه ابدا يتصدى لفكرة الدين ويُلحُّ في جهره بالمجون . وما ذلك جميعاً الا ليزيل ما في نفسه من شعور دائم بالذنب والخطيئة والانحـــدار . فأبو نواس شبيه تمام الشبه بأبي العتاهية ، الا ان الأول يمثّل اليقين السلبي ، بينما يمثّل الثاني اليقين الايجابي . وهما ، جميعاً ، يصوران ترجُّح النفس وتصارعها بين الخير والشر ، بين طبيعتهـــا وميولها في الداخل ، والاخـــلاق والدين في الخارج .

والتصدّي لشعر أبي نواس من خلال هذا المفهوم ، هو الذي يطلعنا على حقيقة تجربتـــه الشعرية ، ويسفح كثيراً من الافكار المقررة التي مـــا انفكت تصوره لنا رجلا مستخفاً بالحياة ، لم يكد ينظر اليها نظرة جـــد ورصانة . والواقع ، ان ما نشهده في شعره من استخفاف ومجون ، ليس سوى نتيجة لشدّة توغُّله والحاحه بالتفكير الجدّي المضني لفهم حقيقة اسرار الحياة . فهو يستخف بالحياة وبالذين يكدُّون في سبيلها ، ويعنون باكتساب امجادها ، لأنه في قرارة نفسه يشعر بأنها دون جدوى ، ودون نتيجة . وشربه للخمرة كان ، في احيان كثيرة وسيلة للخدر وعدم الشعور بوطأة الحياة وتفاهة المصير وعقمه .

طرفة والقلق النفسي : وكذلك الامر في شعر طرفة ، فان الناقد يعجز عن ارتياده والولوج الى اعماقه، اذا لم يلمّ به من خلال نفسية الشاعر وطبيعة اخلاقه . لقد نشأ طرفة نشأة يتيم مسفوح ، الى كنف والدة كثيرة الوجد والنحيب ، كما ربي على عادة الجـــاهليين واخلاقهم من حبّ للنجدة والضيافة وشجاعة في الحروب ، وما الى ذلك . ولما أيفع وطفق يواجه الحياة بوجدانه ، ألحَّ عليه التساؤل عن جدواها ، وعن غاية مصيرها . الا انه لم ينفذ الى يقين وتحقق له ان الموت سيفد ، آجلا أم عاجلاً ، وأدرك ان الحياة لا قيمة لها ، ما دام ثمة موت يرصدها ويحيلها الى عدم . وهنا نشأ التصارع بين الاخلاق الجاهلية التي اكتسبها ، بين

طبيعة نفسه البدائية وشعوره الحاد بتفاهة المصير ولا جدوى الاخلاق والفضيلة . وقد تولّدت تجربته الشعرية من الاحتكاك والتنابذ بين طبيعة اخلاقه وايمانه الجديد ، فجعلنا نراه ، حيناً ، مُعتمّاً بعمامة الجاهليين يفتخر بأنه يهبُّ للنجدة، وانه ينتسب الى البيت الكبير المعمَّد ، وأحياناً أُخرى يتهزأ بالذين يبخلون بمالهم عن المجون ، دون أن يدركوا أنّ قبر النحّام البخيل ، هو كقبر المبذّر المتلف ، وان الموت يساوي بين صاحب الرذيلة وصاحب الفضيلة . ولعل الناقد،اذا لم يدرك طبيعة هذا التعقيد النفسي في شعره ، يبقى خارج حـدود التجربة الحقيقية ، لا يلمُّ بما يشخص فيها من قلق وتوتُّر ، هما في اصل الشعر الوجودي المعاصر . وهكذا تمحي تلك الصورة الماجنة التي ما برح نقاد التقليد يرسمونها لطرفة ، اذ اسرفوا باظهاره مستخفاً بالحياة ، بينما هو كثير الجد ، يحمل وطأتها على منكبيه ويعاني أسى جهله لمصيرها . وبذلك نفهم قوله :

ألا أيُّهاذا اللائمي أشهدَ الوَغى وَأن أحضُرَ اللّذاتِ ، هل أنتَ مُخلدي

فان كُنتَ لا تَسْطيعُ دَفعَ منيَّتي فَدَعني أبادِرْها بما مَلَكتْ يَدي

فالشاعر يربط سعادته ولذّته بالخلود وكأنّ أساه بذلك أسى ميتافزيقي ، فلسفي ، اذا جاز التعبير . فليس ثمة شيء ذو قيمة ما دام الموت يحيله . ولقد تردّدت فكرة الموت في معلقته جميعاً ، حتى يخيَّل الينا انه كان يتراءى له أبداً في قعر الكأس ، وانه لم يكن يدمن على شراب الخمرة ، الا للتهرُّب من مواجهة جمجمة العدم .

هذا هو اليقين النفسي الذي استبدّ بالشاعر عبر تجربته ، وقد ابتعد غاية البعد عن طبيعة الاسلوب القديم الذي كان يكتفي عادة بالتحدث عن الشعر بتعابير لا تقل عنه غموضاً وترجُّحاً .

ولعلنا اذا عدنا الى قصيدة ابن الرومي في هجاء صاحب اللّحية ، يتحقّق لنا انه لا يمكننا الولوج الى اعماقها واكتشاف ما تنطوي عليه من تعقيد ، الا اذا تمثّلنا طبيعة ابن الرومي المتشائمة واخلاقه المتطيِّرة التي تتحملق بمظاهر النقص

والشذوذ ، ولا تنفك تلحّ بالتساؤل عنها وتمضُّغها والتفكير بها ، حتى يغشاها بكثير من التشويه والمنكر اللذين يوافقـان نظرته المرتجّة السوداء الى الحيـاة وابنائهـا .

بين المتنبي وأبي فراس : وهكذا ، فان الطبع يقوم بدور هام في البواعث الخارجيّة ، حتى ان الباعث الواحد يختلف وقعه بالنسبة لطبع الشاعر ونفسيته اللذين يقرران موقفه من الأشياء الخارجيّة . لقد رثى كل من أبي فراس والمتنبي شقيقة سيف الدولة . أي أنهما ألمّا بباعث خارجي واحد ، لكنهما عبّرا عنه ، كل وفقاً لطبعه ونفسيته . فبينما انساق المتنبي وراء عنهجيته ، يبدع المعاني المدوّية ، يقصف قصفاً ويرعد إرعاداً ، فاض أبو فراس بدمعته الصامتة الخرساء ، يبكي ولا يعول ، يشقى ولا يصيح ؛ قال ابو الطيب :

يَا أُختَ خَيرِ أخٍ يا بِنتَ خيرِ أبِ ... كِنايَةً بهِما عَنْ أشرَفِ النّسَبِ

أجُلُّ قَدْرَكِ أن تسْمَي مُؤبَّنَـةً ... وَمَنْ يَصِفْكِ ، فَقَد سَمَّاكِ للعَرَبِ

عذرْتَ يا مَوْتُ ، كَمْ أفْنَيْتَ مِنْ عَدَدٍ
بِمَنْ أصَبْتَ ، وَكَمْ أسْكَتَّ مِنْ لَجِبِ

وَإنْ تَكُنْ خُلِقَتْ أُنثَى ، لَقَد خُلِقَتْ
كَرِيمَةً ، غَيْرَ أُنثَى العَقْـلِ وَالحَسَبِ.

أما أبو فراس فيقول :

أُوصيكَ بالحُزْنِ ، لا أُوْصيكَ بالجَلَدِ
جلَّ المصابُ عَنِ التَعْنِيـفِ والفَنَـدِ

هيَ الرزيئَةُ إنْ ضَنَّتْ بما مَلَكَتْ ... فيها الجفُونُ ، فما تَسْخُو على أحد

بي بعضُ ما بكَ من حُزنٍ وَمن جَزَعٍ ... وقدْ لَجَأتُ إلى صَبْرٍ فَلَمْ أجِدِ

أبكي بدَمْعٍ لَهُ مِنْ حَسرَتي مَدَدٌ ... وَأستَرِيحُ إلى صبرٍ بِلا مَـدَدَ

ومن ينظر في هذين المقطعين ، يجد ان الشاعر الذي نظم الأبيات الأولى مطبوع على العتوّ والكبر ، يصف الفاجعة ، ولا يُفجع بها ، ويتخذهـا وسيلة لبثّ ما في نفسه من ميل للتعظيم والتهويل والتظاهر بالألم ، دون أن تسيل جراحه . وهذا الرثاء ليس رثاءً بقدر ما هو مدح مُشبع بروح الادّعاء ، يبدو الشاعر خلاله متشامخاً مشرئبّاً ، يصارع الموت ويقارعه ، ولا يستسلم له او يخفض من دونه جناحيه . فالموت بالنسبة إليه سانحة لتعظيم الميت ، وليس لبكائه . وذلك يعود إلى ان المتنبي في رفضه لقدر الأشياء ، وعتوّه عليها وتنكّره لها يرى ان المرء ينبغي أن يتعالى ويتعاظم حتى على الموت . فنفسيته هي نفسيّة التمرّد والعصيان والممانعة ، بخلاف أبي فراس الذي يبوحُ ببؤسه ، ويجهر بعذابه ؛ ولئن كان أبو فراس لا يقلّ إباءً عن أبي الطيّب ، فهو لا يرى حرجاً في إظهار الضعف والقَسر ، فكأنّه مسيّر يُذعن لمصيره ، يبكي وان كان لا يريد البكاء ، ويبتئس وإن كان يرفض البُؤس ، وذلك لأنّ طبعَه ونفسيَّته مشبعان بالصدق والإخلاص يفيض بهما فيضاً كالبوح أو كالأنين . وهكذا فان طبيعة أبي فراس السوداويّة التشاؤميّة وانسحاقه في الأسر جعلاه يدرك هوان الحياة ، وقد أسرفا بالقسوة عليه ، حتى أعيا واستسلم وظهر أمام الناس منحني الرأس ، مُتَجهّم الأسارير . ولنتأمل قوله : « أُوصيكَ بالحُزنِ لا أُوصيك بالجلَد » ، وما ينطوي عليه من يأس وحسٍّ مأساتي بأقدار الحياة ؛ فأبو فراس هو المتنبي في كبريائه . لكنه يختلف عنه في طبعه الوجداني الانساني العذب الذي يصدر عنه الأنين كالهمس الموجع ، بينما كان أبو الطيّب ينصرف للتبجح والزهو ، يصيح ويحتجّ ، ويأبى الإذعان والمسالمة .

رثاء ابي الطيب لجدّته وابن الرومي لابنه : ومثال ذلك أيضاً ما نشهده في المقابلة بين رثاء ابي الطيّب لجدّته ورثاء ابن الرومي لابنه الأوسط . لقـد كان ابن الرومي ذا أعصاب سوداويَّة متهالكة ، يتساقط تساقطاً ، وينهار انهياراً أمام الفجيعة ، يُنعمُ بالوَيل والالتطام ؛ وقد شخص أمام موت ولده بعينين مفجوعتين ونفس قلقة باكية، وذلك لأن طبيعته هي طبيعة واجبة مستسلمة، لا حول ولا قوة لها أمام المصائب . لذلك جعل يستذرف دموعَه ويتمثّل مشهد احتضار

ولده ، دون مقاومة أو احتجاج . أما أبو الطيّب ، فقد وقف أمام موت جدّته بهامته الملحميّة ونفسيّته المحاربة ، الرافضة ، يأبى أن يُذعن لحتميّة الموت ويرفض أن يُفجع بفجيعته ، وبدلا من ان يضنيه موتها ويُشقيه ، زاده عتوّاً وَصلَفاً ؛ وهذان الموقفان المتناقضان أمام الموت يعودان الى طبع الشاعرين ؛ فبينما كان المتنبي ذا طبع شامخ ، متماسك ، يرى أن الانسان هو فوق المِحَن ، تصيبه ولا تدميه ، وتدركه سهامها ولا تنفذ الى أحشائه ، كان ابن الرومي ، يرى أنّ الحياة هي فجيعة مستمرة ، وهزيمة دائمة ، لا قِبَل له بالصمود أمام حتمية الأقدار والمصائر . لهذا زاده الفشل مرارةً وتشاؤماً وعتاباً ، بينما أنكر المتنبي فشله وازداد به خيلاءً ، وعنجهية ، كما يبدو في قوله :

أبداً أقطَعُ البِلادَ وَنَجْمِي في نُحُوسٍ وَهِمَّتي في سُعُودِ

فاين التجبُّر على القدر من الهزيمة المنكرة او المأساة الموحشة التي تتراءى لنا في شعر ابن الرومي ؟ بل أين قول المتنبي ذاك وما فيه من تنكُّر لمأساة المصير من قول ابن الرومي :

أرَى المرءَ مُذْ يَلْقَى التُرابَ بوَجهِهِ إلى أن يُوارَى فيهِ رَهنَ المَصَائِبِ
وَلو لم يُصَبْ إلاّ بِشَرْخِ شبَابِهِ لكانَ قَدْ استَوفى جَميعَ النَوائِبِ

وذلك يعود ، في معظمه ، الى طبع الشاعرين ونفسيتهما .

النابغة وأبو الطيب : وقبل أن ننهي الحديث بهذا الصدد ، يحسن بنا أن نُجري مقابلة بين موقف أبي الطيّب ، أيضاً ، من سيف الدولة ، وموقف النابغة من النعمان . فعندما كثُر حسّاد المتنبي وتواقعوا عليه ، لم يهن ويقبّل الأذيال وإنما غادر بلاط سيف الدولة وهو يكتم ألمه ويكاظم غيظه ، بعد ان أسرف في التبجُّح والخيلاء ، حتى أنه لم يرَ حرَجاً في القول :

سَيَعْلَمُ الجمعُ مِمَّن ضَمَّ مَجلِسُنا بأنّني خيرُ مَنْ تَسْعَى بهِ قَدَمُ
الخيلُ واللّيلُ والبَيداءُ تَعرِفُني والسّيفُ والرُّمحُ والقرطاسُ والقلمُ

وبعد أن غادر البلاط وجعل يدبُّ في نفسه الحنين الى أميره البعيد ، صمد من دون ذلك ، وأبى على نفسه الهوان والبوح بالضعف ، بل غدا يجالدها ويؤنّبها ويتنكّر لضعفها ، كما نرى في قوله :

حبَبْتُكَ قلبي قبلَ حبِّكَ مَنْ نأى ... وقد كان غدّاراً ، فكن أنتَ وافيا
وأعلم أن البَين يُشقيكَ بُعْدُهُ ... فلستَ فؤادي ، إن رأيتُكَ شاكيا
فانَّ دُموعَ العَين غدرٌ بربِّها ... إذا كُنَّ خَلْفَ الغادرينَ جواريا

فأنت ترى الشاعر خلال هذه الأبيات يعاتب قلبه ويؤنبه ويعتزله ، لأنه يُصفي الودَّ من ليس صافياً . وقد حدث شقاق بينه وبين قلبه ، يميل الى ما يأباه ويأبى ما يميل اليه . وقد كانت هذه الشدَّة في الرقابة دليلا على النزعة المثاليّة المرتبطة بطبع الشاعر والقيم الّتي يؤمن بها . أما النابغة ، فقد رحل عن بلاط النعمان ، وهو يشعر بكثير من الرهبة والخزي ، وبدلا من أن يأخذ نفسه بالعَنَت ويحفظ ماء وجهه ، كما فعل أبو الطيّب ، نراه ينعم في التعفُّر والتذلُّل ، متساقطاً على قدَمي النعمان ، مقبِّلا لأذياله ، مسرفاً في الاستخزاء ليسرف في إعلاء النعمان . يبدو ذلك من قوله :

فان كنتُ مَظْلُوماً ، فعبداً ظَلَمْتَه ... وإنْ كُنْتُ ذا عُتْبى فمثلك يُعْتِبُ

. . .

وهكذا ، بينما أقبل النابغة على الاستجداء بيُسر وهون ، نرى المتنبي يتنازع بين كرامة نفسه والحظوة عند الملوك ، حتى توَلّد من ذلك التنازع والاحتكاك ما يشبه الشهب الّتي تخطف في الحدس الخارق ، وتطلع علينا بتلك الفلذات الوجدانية الرائعة الّتي لم يكد يدركها شاعر سوى المتنبي . ذلك ان نفسيّة المتنبي كانت نفسيّة مثاليّة ، تُؤمن بالناحية الايجابية من الحياة ، وتقدِّس الإباء والشرف ، بينما كانت نفسيّة النابغة نفسيّة تاجر هزيل ، يطلب الربح ، كيفما بدا ، وبأيّة وسيلة تيسّر . ومن هذا القبيل ، فان نفسيّة المتنبي هي أعمق انسانيّة ، وأحفل بالتجارب من نفسيّة النابغة الكثيرة التلوُّن .

ترابط السيرة والطبع وتفاعلهما

وفي أحيانٍ كثيرة يشتدُّ الترابط بين السيرة والطبع ، بحيث يؤثّر أحدهما على الآخر ويتفاعلان تفاعلاً حميماً . فما قد يصيب المرء يقع في النفس وفقاً لطبعها وميولها ، يُسعدها أو يُتعسها ، ترضى به او ترفضه ، تسيغه او تتنازع معه . فالسيرة والنفسيّة هما قطبا الحتميّة ، السيرة تمثّل الحتميّة الخارجيّة والنفسيّة أو الطّبع يمثّل الحتميّة الداخليّة ، ومن تفاعلهما تتولّد التجارب القلقة التي هي مادة الشعر الأولى . فهذا النزاع بين حتميّة النفس وحتميّة الحياة والقدر والمصير ، يفجّر ينابيع النّفس عند معظم الشعراء . ولا مجال للاطالة بذلك ، وإنما نجتزىء بأمثلة من شعر عنترة والحطيئة وبشّار وأبي الطيّب ، لكي نظهر طبيعة العلاقة بين السيرة والنفسيّة والتجربة الشعريّة .

باعث التجربة في شعر عنترة وعلاقته بسيرته ونفسيته : ولد عنترة من أمَة حبشيّة ، سوداء ، سباها أبوه في إحدى غزواته ، فأتى اسود اللون ، بل مسرفاً في السواد ، حتى عُدّ من الأغربة . وكان العرب يُنكرون أولاد الإماء ويستعبدونهم من دون اخوتهم ابناء الحرائر . وقد أفاق عنترة على الحياة ، والقوم ينظرون اليه نظرة احتقار ويضائلون من شأنه لانه ابن أمة . ولعلّ هذا المصير كان طبيعياً ، عصرئذ ، فثمة كثير من الغلمان الذين لم يعترف بهم آباؤهم ، وكانوا يَقبلون المصير الذي قسم لهم باستسلام ورضا . أما عنترة ، فكان ذا طبع أنوف ، يَشعر أنه متفوق على الذين يحتقرونه ولا فضيلة لهم عليه ، الا فضيلة اللّون والأصل . ولقد اذكى ذلك في نفسه شعوراً حادّاً بالتخاذُل والبؤس ، تضاعف وتعقّد في حبّه لابنة عمّه عبلة .وبقدر ما كان ذلك الحبُّ يشتدُّ ويستعر ،

بقدر ذلك كان شعوره بالنقص والهزيمة يقوى خاصّة بعد أن رفض عمّه ان يعقد له على ابنته .

ولقد درج العامّة على التندّر بسيرة عنترة ، معجبين ببطولته وإقدامه ، الا أنه وراء ذلك الوجه الاسطوري المروّع ، كانت تحيا فجيعة صامتة ، موحشة . إنها مأساة من يقدم الى هذا العالم ، فيشقى بذنب لا جريرة له فيه ويكفّر عن خطيئة لم ترتكبها يداه . فمشكلة عنترة وُلِدت معه ، إنها في دمه ولونه ، ملتصقة به ، مُلازمة لواقعه ؛ فلو اتّهمه الناس بالجبن لاستطاع ان يُزيل تلك التهمة بالبطولة ، ولو كان يُعاب بالفقر لدأب في سبيل الغنى ؛ الا أنه كان يعاب لولادته من أمَة وللون وجهه ، وهذان أمران ، لا قبل له بتغييرهما . وقد كان عنترة ، يحاول ، أبداً ، أن يتحرّر من وطأة الصخرة التي وضعها القدر على منكبيه ، منذ أبصر النور ، ويكاد لا ينفذ بها الى الذروة ، ويتوهّم أنه تحرّر منها ، حتى يرى نفسه في حضيض السفح والصخرة تربض امامه من جديد . فبالرّغم من حاجة القبيلة الى قوّة ساعده ، كان يقدّر من خلال لونه . أولم يقل قيس بن زهير ، زعيم بني عبس ، بعد أن أبلى عنترة بلاءً حسناً في الأعداء ؛ « ما حمى النّاس الا ابنُ السوداء » . وهكذا ، فان عنترة كان يتذمّر ، في الظاهر ، من أبيه وعمّه وحبيبته ، الا ان تذمره كان ، في الواقع ، أبعدَ منهم . لقد كان يتصدّى به للقدر والحياة اللّذين أنعما على غيره دون استحقاق ، وقتّرا عليه دون ان يذنب . فصراع عنترة كان مع نفسه ، لكنه ظهر في الخارج بشكل عبوديّة ولون .

ولعلّ تجاربه الشعريّة كانت تنبعث من هذه الحتميّة المزدوجة في نفسه ومصيره ، وليس ما نشهده في شعره من شدّة في اظهار العظمة وقوّة الساعد والتفوّق سوى مظهر لشعوره بالضعة والهوان وسعيه للتساوي بالآخرين . وقد أنعم بذلك وأسرف حتى تحوّل مركّب النقص الى نقيض من الشعور بالعظمة والبطولة . فهو يخاطب حبيبته بقوله :

إن تُغدِفي دُوني القِناعَ فإنّني طَبٌّ بأخذِ الفارسِ المستَلْئِمِ...

إنما يشير باسلوب غير مباشر ، الى تفوّقه على الابطال ، ليثير إعجابها ويتكافأ امامها ويمحو عن نفسه وصمة العبوديّة والصغار . ولعلّ إلحاحه باظهار شدّة خصمه الذي لا « يمعن بالهرب ولا يستسلم » ، ليس سوى محاولة نفسيّة غامضة لرفع قدره وتحريره من ميسم الضعة بين قومه وأمام حبيبته . فشعره ، بذلك ، دفاع عن حقّه بالحياة والحبّ والمساواة وسورة من سور النقعمة والتحدّي والنزاع بين طبعه الانوف المتشامخ وواقعه الذليل المتعفّر .

ولقد عبّر عنترة عن هذه المشكلة الظاهرة المضمرة تعبيراً قاتماً خلال بعض الفلذات الشعريّة التي تضيء للناقد ظلمة وجدانه . مثال ذلك قوله :

ولقدْ شَفَى نَفْسي وأبرأَ سقمَها قيلُ الفوارسِ وَيْكَ عَنْتَرَ أقدِمِ
والخيلُ تقتحِمُ الغُبَارَ عَوابِساً من بين شَيْظَمَةٍ وأجرَدَ شيْظَمِ

فالناقد الذي يجوز عن «لفظيّ شفى » «وأبرأ» إنما يغشى المعنى من دون أعماقه ، ويكتفي بالمظهر عن الجوهر ، ذلك ان هاتين اللّفظتين عميقتا الدلالة على الأزمة التي كان يعانيها الشاعر فيما تختصم نفسه الأبيّة مع واقعه الذليل . لقد كان يعاني من احتقار الناس له ، شعوراً بالذل ، شبيها بالمرض ، لذلك نراه يشعر بالشفاء والبرء من السَقَم ، عندما يسمع هتاف الجند يستنجدون به . وهذا الهتاف لا يُعلن تساويه ببني قومه بل تفوقه عليهم ، وهو أجمل نداء تسعمه أذنه ، اذ يخيّل إليه أنه رمى الصخرة التي ما برحت تثقل كاهليه ، منذ أن أدرك ذاته ، ويخيّل اليه أن داء الحياة والقدر قد لقي دواءه . هذه هي حقيقة الابعاد النفسيّة التي ينطوي عليها ذانك البيتان وقد كانت نتيجته لحالته وتعقده بحتميّة الاقدار والمصير .

وممّا ينبغي أن نتنبّه له ان عنترة يكاد لا يفتخرُ ببني قومه كعمرو بن كلثوم بل نراه ، عكس ذلك ، يحرص على إظهارهم مخذولين مُدْبرين حتى يقدم بهامته الاسطورية فيحوّل انكسارهم انتصاراً :

إن يُلحقوا أكرُرْ وإنْ يُستَلْحَموا أشدُدْ ، وإن يلْفَوا بضَنك أنزِلِ

حينَ النُّزُولُ يكونُ غايةَ مثلِنـــا وَيَفرُّ كلُّ مُضَلَّلٍ ، مُستَوهَلِ

فالشاعر يصف بني قومه في هذين البيتين، وقد هزموا وضنكوا، ولم يردّ إليهم روعهم ويرفع العار والخزي عنهم الا قدومه . فهو يرتفع على أشلائهم ، ويتعالى على هاماتهم . وذلك ، جميعاً ، تولّد لديه من واقعه النفسي والاجتماعي إذ كان يحقد على بني قومه بقدر ما كان يحقد على اعدائه ، لأن احتقارهم له هو أصل بلائه وفشله . وهكذا ، فان موقف عنترة اختلف عن موقف عمرو بن كلثوم من بني قومه لاختلاف واقعهما . فبينما كان عمرو عزيزاً في بني قومه كان عنترة منبوذاً ذليلا .

وثمة وجه آخر لتأثير واقعه على شعره نراه في مثل قوله :

وإذا الكتيبةُ أَحْجَمَتْ وتراجَعَتْ أُلفَيتُ خيراً مَنْ مُعمٍّ مُخْوِلِ

والخيلُ تعرفُ والفوارسُ أنَّـــني مَزّقتُ جَمْعَهُم بضربَةِ فيصَلِ

فعندما تلتحم الكتيبة بالكتيبة ، يتحقق القوم أنه خيرٌ من المعمّ المخول ، أي أنه خير من أولئك الذين يفتخرون عليه ويحتقرونه، وليس لهم فضل سوى انهم ذوو أخوال وأعمام وليسوا ابناء أمة حبشية سوداء . والشاعر لم يتذكر المعمّ والمخول ، إثر تلك المعركة ، الا لما كانت تنطوي عليه نفسه من مرارة ونقمة لكثرة ما أُهين وأهمل لأنه دون أصل . وهكذا ، فان لفظتي « المعمّ المخول » هما شبيهتان بلفظتي « شفا وأبرأ »، وهذه الالفاظ ، جميعاً ، هي عناوين ورموز لما كان يتأجج ويضطرم في نفسه من حقد وهزال وسقم من جرّاء الواقع الذي أوثقه بشباكه . وهنا تختلف نظرتنا الى عنترة ؛ فبدلا من تلك الصورة المتلألئة المزهوّة، يخيّل إلينا ان وراء وجهه شديد العبوس والتجهّم وان وراء عُنجهيته وبطولته شعوراً حادّاً بالمستحيل والنقص الذي لا يعوض ولا تردم هاويته . لهذا قيل ان

الشعر العظيم لا يتولد إلاّ من المأساة العظيمة ، لأنه لا يعبِّر عن المعاني التقريرية الواضحة ، بل عن لحظات الاختلال والتعقيد في النفس البشرية .

بَاعِثُ التجربَة في شِعر بَشّار وَعَلاقته بِسيرَتِه ونَفْسيَّته: نشأ بشار، وهو أعمى في بيت فاقة واضطراب وظهر فيه ميل إلى الهجاء منذ الصغر ، حتّى قيل إن الناس كانوا يجيئون إلى أبيه ، فيشكونه إليه ، فيضربه ضرباً مبرحاً . فكانت أمه تقول له : « لم تضرب هذا الغلام الصغير الضرير ، أما ترحمه ؟ فيقول : بلى إني أرحمه ، ولكنّه يتعرّض للناس فيشكونه إلي » . فسمعه بشار فقال : ان الذي يشكونه إليك مني ، هو قولي الشعر ، واني إن أتممت عليه اغنيتك وسائر أهلي . فاذا شكوني اليك فقل لهم ، اليس الله عز وجل يقول : « ليس على الأعمى حرج » ؛ فلما أعادوا الشكوى قال لهم ذلك . فانصرفوا وهم يقولون : « فقه برد أغيظ من شعر بشار » . وهذه الرواية ، بالرغم من الغرابة الّتي كساها بها الرواة العرب ، تؤكد لنا ان الشاعر كان يعامل بقسوة منذ صغره ؛ فأبوه لا يشفق من ضربه ضرباً مبرحاً والناس يهازئونه ويعبثون به ، ويتخذونه وسيلة للتندر ، مما أذكى فيه شعوراً بالنقص ، وولّد لديه ميلاً إلى الهجاء ، لان الهجاء كاللعنة والشتيمة وسيلة لاظهار السخط .

ولئن كان ثمة عميان ذوي مصير شائع يقبلون الأشياء باستسلام وصمت ، فقد كان في طبع بشّار حسٌ مبرمٌ ، حادٌ ، تولّد لديه من فطنته المبكرة المتفوّقة ، كما بدت في الفتوى الّتي لقّنها لأبيه ، ليفتي بها من يشكونه اليه . ولسوف تلبث تلك الفطنة مصحوبة دائماً بشعور الأنفة والكرامة ، حتى انه ليثور بأقل الأسباب وأتفهها ويتفجر حنقاً وغيظاً على الذين يحتقرونه ، ويخفضون من قدره . ولقد تضاعف شعور بشّار بالمنكر من القباحة الّتي كانت ترين على وجهه . فالأصمعي يصفه بقوله : « كان بشار ضخماً عظيم الخلق والوجه ، مجدوراً، طويلاً ، جاحظ العينين ، قد تغشّاهما لحم أحمر » . لا شك ان الشاعر لم يكن يبصر قبح منظره ، كما أنه لم يكن يبصر جمال الآخرين ، شأن ابن الرومي ، فيما بعد ؛ لكنّ الناس في حمقهم وقساوتهم ، كانوا ينبّهونه إلى هذه العورات الّتي وصمته بها الطبيعة ، دون ان يكون له ذنب فيها . من ذلك ان أحد الأدباء دخل عليه ، وهو نائم في دهليزه ، فقال : يا أبا معاذ ، من القائل :

إن في بردَيَّ جسماً ناحلاً لَوْ تَوَكَّأْتِ عَلَيْهِ لانْهَدَمْ

قال : أنا ؛ قال من القائل :

في حلَّتي جِسْمُ فتى نَاحِلٍ لَوْ هَبَّت الرِّيحُ بِهِ طَاحَا

قال أنا ؛ قال : وما حملك على هذا الكذب . والله إني أرى لو ان الله بعث الرياح التي أهلكت الامم الخالية لما حركتك من موضعك .

فهذا الرجل اقتحم دار الشاعر ، ولا غاية له سوى الهزء به ومعابثته بالمنكر : وقد كان موقفه من بشّار عنواناً لموقف معاصريه ، يأخذونه بمظهره دون جوهره ، ويعنون بأقواله وفقاً لمعناها الدنيّ ، ولا يفقهون ان هذين البيتين يعبّران ، ظاهراً ، عن جسده ، بينما هما يعبّران ، ضمناً ، عن نفسه وروحه. فالشاعر كان يعاني الوجد والبؤس وقد خلعهما على بدنه ، كوسيلة من وسائل التجسيد الشعري اللاواعي. الجسد في هذين البيتين هو رمز للذات والشخصيّة ، وبدلاً من يأخذه معاصروه هذا الأخذ الداخلي ، جعلوا يتندرون به ويسلبون صاحبه لعظم هامته وضخامته. ولئن لم يكن الشاعر يبصر وجهه في المرآة ، فقد تولّى الناس ذلك من دونه ، حتى ارتسمت في نفسه مرآة داخليّة للقبح والمنكر أورث في نفسه الضجر والضيق بالناس وبنفسه ، كما يقول الأصمعي . ولا بدع ، فان صاحب النقص يغدو حادّ الشعور ، توتّره الهنة اليسيرةوتتعاظم في نفسه ، بعد ان يبالغ بها الوهم وتشتدّ بها الريب .

وكان بشار ، بالاصافة إلى ذلك ، متعطّشاً للحبّ. لكن النساء كن يسخرن منه ، يعابثنه ويفتنّه ثم يغدرنِ به . وكانت جماعة منهن تفدن إلى مجلسه ، في كل جمعة يومين ، يجتمعن عنده ويسمعن من شعره . فسمع كلام امرأة منهن فاحبها وراسلها بذلك ، فانفذت تقول له : « وأي معنى فيك لي ، او لك فيَّ ، وانت أعمى لا تراني فتعرف حسني ومقداره ، وأنت قبيح الوجه ، فلا حظ لي فيك. فليت شعري ، لأي شيء تطلب وصال مثلي ؟ »وجعلت تهزأ به في المخاطبة فنقم عليها واغلظ لها وفحش بها. وهكذا ، فان هجاء بشار واباحيّته كانا يصدران عن طبعه الأنوف وشعوره بالقسر والذلّ من

دونه ؛ فنقم على مستذلّيه وحقد عليهم ، ولم يكن هجاؤه سوى تنفّس عنهما . وبذلك يغدو هجاؤه نوعاً من التفاخر السلبي ، حيث يلعن الشاعر من لا يقرّون بتفوقه على الآخرين أو تعادله معهم . ولو لم يكن بشّار عزيزاً، أنوفاً، لرضي بواقعه وجرى أمره مع الحياة كالآخرين ، فانعدمت لديه جذوة التجارب الشعريّة التي تتولّد، غالباً ، من النزاع بين طبائع النفس وميولها وأشواقها والواقع الذي تردّى فيه وتجبر عليه . فالشاعر عندما راسل تلك المرأة بحبّه ، توقّع أن تبادله شيئاً منه ، إلا أنها عنفت به وخذلته ، وجسّدت له عاهته ومعالم التشويه في كيانه ، فهجاها بالفاظ داعرة موبقة ، وهو،في الواقع، لا يهجوها هي بالذات، وانما يهجو الحياه والمصير والقدر من خلالها . ان نقمته العامّة تقمّصت في هذه المشكلة الخاصّة .

ولا بدّ لنا من ان نشير ، أيضاً ، إلى عدم تحرج النساء من زيارته ، علناً، فكأنه لا آفة عليهن في ذلك ، اذ لا يخشين ان يتّهمن به لعاهته ونفور النفس من النظر اليه، فكيف بحبّه والتولّه به ! . النساء يمثّلن الواقع الذي يحيا فيه ، والشاعر يمثل رفض ذلك الواقع والتمرّد عليه . وقد كان هجاؤه تعبيراً لهذا الواقع الذي لا يسيغه طبعه ولا تقبل به نفسه . هكذا يبدو عاملا الطّبع والسيرة في تجربة بشّار .

وثمة مشكلة الو لاء التي كانت تضاعف من شعوره بالنقص إزاء معاصريه ؛ فالقدر انتزع منه نعمة الأصل الكسروي وأخنى عليه بالعمى والقبح ، حتى جعل الشاعر يتوهّم انه لا عدل ولا حقيقة في الحياة وانه يحمل لعنة مجهولة .

لذلك ، كان يصحب الشاعر ، إحساس دائم بالظلم والقسوة . ظلم الحياة التي أخنت عليه بميسم الضعة والمنكر وجعلته مضغة تافهة في فم غول العالم .

وبعد ، فان بشاراً بخلاف الصورة التي ما برح النقاد يترسمونها له ، كان أحرى أن يثير الشفقة والرحمة، لأنه كان يحمل في نفسه لعنه الحياة والقدر. فهذا الشاعر المسكين، كان يعيش في سجن دائم من نفسه ، تحيط به جهمة السواد من كل صوب ، يسمع بالضياء ولا يتمتع به ويُذكر له الجمال ولا يراه ؛ يحيا وقد كُف عن كل نعمة من نعم الحي . ولعل انكفاء عينه عن النظر إلى الخارج ، جعله يرتد إلى الداخل ، يحملق في عالمه الداخلي عن العالم الخارجي .

وفي تلك الانكفاءة الداخلية ، كانت تتراءى له صورة الأشخاص وصورة نفسه ، فلا عجب ، بعدئذ ، ان يكون الهجاء تعبيراً ايجابياً عن واقعه النفسي . ذلك أن الهجاء ليس سوى تجسيد للقبح والتشويه والمنكر . لقد كان هجاء بشار سخرية بالقيم التي ترسمها البشر . فهو يهزأ بما يرونه عيباً ، ويضحك مما يتقون الجهر به . لأن شكه بنفسه جعله يشك بالحياة وقيمتها ، ويقبل على تجاوزها دون فاجعة او استغراب . لقد كان ذلك ثأراً منها ، وتعوضاً عن النقص الذي مني به .

الطبع والسيرة وتأثيرهما على شعر المتنبي : تمثل سيرة المتنبي في اضطرابها ، وتمزُّقها صورةً لما شاع في عصره من اختلال وقلق في المقاييس الاجتماعية والمثل ، وحيرة الانسان بنفسه ومصيره ، في بيئة عبثت بها الفوضى وانتُهكت فيها الحرمات ، واشتدَّت الازدواجية في الشخصية البشرية ، حتى أصبح العيش فيها يتعذر ويستحيل على رجل ، لم تُخمد في نفسه جذور المثالية ، ولم يرضَ من الوجود بان يستمرَّ ويحيا ، مُقتنصاً لقمتَه كيفما تيسَّرت له .

ولد المتنبي في كندة ، وهي أحدى محال الكوفة التي كانت ، عصرئذ ، ملتقى الدعوات الباطنيَّة والسياسية . وكان العلويون ، تحت وطأة الكبت والتنكيل السياسي ، يغذُّون في نفوسهم حلماً بعودة المهدي المنتظر ، وربما اشبعت نفسيّة أبي الطيب بهذه التعاليم وتسربت إلى أعماق وجدانه وطبعته بشعوره مبهم ، حادٍ ، سوف يظل يتضاعف ويتقمَّص ، حتى يظهر تأثيره في حياة المتنبي العتيدة .

وثمة أيضاً القلق السياسي الذي كان يسيطر على الخلافة العباسية ، حيث كان كل قوي يقتطع لنفسه ولاية يستبدُّ بحكمها ممّا يذكي في النفس أحلام السيطرة والطموح . ولقد شهد المتنبي هذه الأحوال وتأثَّر بها غاية التأثُّر ، لكنها لم تشغله عن التحصيل العلمي العميق المتشعب الجذور ، حتى ألمَّ بوجوه الثقافة التي كان يحفل بها عصره . وهكذا ، يتمثّل لنا المتنبي في مستهلِّ شبابه ، فتى تزخر نفسه بالاحلام الباطنيَّة الكثيرة الغموض ، والعودة الثانية والإمام المهدي الذي ينهض بالمسلمين ، جامعاً إلى ذلك ثقافة متوغِّلة ، نافذة .

الا اننا نعجز عن فهم نفسيّته ، في تلك الحقبة ، اذا لم نتمثل ذلك الشعور بالتفوق الذي أُبرم في عصب الشاعر وطبعه ، حتّى التيه والعجب . وقد تضاعف وتطعّم وتعقّد بولادته الوضيعة ، إذ لم يكن أبوه ذا مصير خطير ، بل سقّاء يكاد يعجز عن تحصيل لقمته ودفع العوز عنه وعن أهله . الا ان ذلك لم يكن ليخمد تلك الجذوة الداخليّة التي ما انفكت تتسعّر في نفسه ، هازئاً بكل ما تضاعف وتعقّد فيها ، وبكل ما يجعله مختلفاً عن ذوي المصائر العظيمة . ولقد عبّر عن ذلك ، تعبيراً صادقاً بقوله :

أَيَّ مَحَلٍّ أَرْتَقِي أَيَّ عَظِيمٍ أَتَّقِي
وَكُلُّ مَا قَدْ خَلَقَ اللهُ وَمَا لَمْ يَخْلُقِ
مُحْتَقَرٌ فِي هِمَّتِي كَشَعْرَةٍ فِي مَفْرِقِي

أنت ترى أن الشاعر يعبر عمّا يشعر به من تعاظم على الناس الذين يحيطون به ، مهما سَموا وتعالت مراتبهم حتّى ليشعر أنهم شعرة تافهة في مفرقه . وأبو الطيّب في ذلك لا يعلّل السبب الذي جعل هذا الشعور يتخطّفه ، وينزو به ، بل ينقله نقلاً صادقاً ، عفوياً ، لا مراء فيه ولا صنعة . ويقيني ان هذا الشعور هو طبع فيه ولد معه منذ ولادته ، لقد كان عصب المتنبي عصب إباء وترفّع ، حتّى إذا اراد ألا يشعر بالتفوق ، فانه يكاد يعجز على ذلك ، كما يعجز الكئيب عن التحرّر من الشعور بكآبته ، والمريض بمرضه ، والقوي بقوّته . ولو لم يكن الشعور بالتفوق طبعاً راغماً يستبد بنفسية المتنبي لما رأيناه يسيّر حياته ، ويكيّف مجراها ، حتّى ليصبح في النهاية كالصليب الذي يحمله الانسان على كتفيه ، او الذي يشرع ساعديه عليه في جُلجلة الكبرياء والطموح . وهكذا فانّ الشعور بالتفوّق والطموح كان يشرق صافياً في نفسه بأضواء الامل ، والتفاؤل فيستخفّ بالناس . وقد بدا هذا الشعور شعورَ رجل لم يخبر الحياة ولم يعاركها ، وما برح يواجهها من خلال غلالة الأحلام ، فيتوهم ان ما يطمح اليه سريع التحقيق ، وانه قادر ان يفعل ما يشاء من دون عوائق ، وما عتّمت ان تلوّنت نفسه بالبيئة التي عايشها . فالتعاليم الدينية رسمت ذلك الشعور الغامض الذي كان يخفق ويضطرب في أعماق وجدانه ، واعطته شكلاً حسيّاً . ولشدة توغل أبي الطيب في شعوره بالتفوّق ، التبست عليه الامور وتقمّصت عواطفه بعضاً ببعض ، فجعل يتوهم

أنه المهدي الذي ما برح الناس يترقبون عودته ويفزعون اليه في خلاصهم . إلاّ أنه لم يتجرأ أن يعالن الناس في الكوفة أو في سواها من الحواضر ، لأنه ما برح مجهولاً فيها . لذا رأيناه يتجه إلى الإعراب الذين كان قد أخذ عنهم اللغة ، باثاً دعوته فيهم ، بعد أن خلبهم بفصاحته . وقد كان ذلك أول انطلاق لشعوره بالتفوق من كونه وجيباً وحدساً غامضاً في نفسه ، إلى مواجهة الناس والواقع . لكن لؤلؤاً والي حمص من قبل الأخشيديين لقيه ، فبدد شمل أتباعه وسجنه حتى أوشك على التلف . ولم يكن ذلك السجن قيداً لجسده ، بقدر ما كان قيداً لروحه ، حتّى انتقلت الظلمة من بين الجدران السجن إلى ضمير الشاعر . فأظلمت نفسه ، وتبددت تلك الاضواء الزاهية التّي كانت تسطع وتتألق فيها ، في مقتبل فتوته ، عندما كان يشعر في زهوه وتماديه ، ان الناس شعرة تافهة في مفرق طموحه. لقد كان ذلك السجن سجن الواقع والتقاليد والسلطة وما إلى ذلك مما لم يعهده الشاعر قبلاً . ولقد أذكى هذا السجن في نفس المتنبي الشعور بالتناقض والازدواجية والتمزّق . يشعر في اعماقه انه اعظم من القوم الذين يتسلطون عليه ، لكنه يعجز ، في الآن ذاته ، عن اعلان هذا الشعور ، او بالأحرى عن تحقيقه . وظلّت احلامه تتدافع وراء جدران نفسه ، تذكي في أعماقه حسّ الندم والبراح والهزيمة . وهذا الواقع عظيم الأهمية في الدلالة على حقيقة التجربة في شعر ابي الطيب. فالشعور الداخلي بالتفوق الذي حرّمته المحاذير الخارجية كان يتنفس في شعره . فأصبح يحقق في الكلام ما عجز عن تحقيقه بالأفعال . لهذا رأينا ان سحابة من الاصفرار والقنوط تغشى شعره في تلك الحقبة ، ويتولاه شعور بالهزال والتشاؤم ، اضفى على صوره ومعانيه غلالة وجدانية عميقة البث والايحاء ، فهو نبيٌ ، لكنه نبي مخذول . يعيش في قوم لا يقدّرونه حق قدره :

ما مقامي بأرض نخلة إلاّ كمقام المسيح بين اليهود

أنا في أمّة تداركها الله غريب كصالح في ثمود

أنت ترى ان خيوط الظلمة تسرّبت إلى نفس المتنبي ، فأين هذا الفخر الموحش القانط من ذلك الفخر الذي أشرنا إليه في الأبيات السابقة ، حيث كان الشاعر يطلُّ من باب الرؤيا ، من شعوره بالفشل . وبالرغم من تفوف أمانيه ووحشة نفسه ، ما برح

يشعر في أعماق وجدانه انه نبي ، انه مسيح بين يهود الأطماع والمال والسلطة وانه صالح في ثمود الجهالة والجحود الذي نحر أحلامه كما نحو الثموديون ناقة نبيهم . لا شك ان الشاعر لم يعبر عن هذا الأمر بوعي ووضوح ، كما نعبر عنه نحن الأن . فهو يشعر بتحولات ومضاعفات كثيرة طي ضميره ووجدانه، يعانيها معاناة ، ولا يحللها تحليلاً . فالمتنبي الذي يتوهم نفسه مسيحاً ، هو ذاته المتنبي الذي يشعر ان الناس شعرة تافهة في مفرقه ، والفرق بين حالته الأولى والحالة الثانية ، هو فارق زمني أو بالأحرى انه فارق اختبار الحياة ومواجهة الواقع والتعقّد بصعوباته ومستحيله . وهكذا بات المتنبي وبتنا نشعر معه بشيء من الكسوف في لألاء ذلك السراب الذي كان يقلق ويتفجّر في واحة نفسه .

المتنبي وسيف الدولة او الذات الثانية : لم تكن مرارة السجن اكثر تأثيراً في المتنبي من مرارة الفقر . فهو ما انفك يتنازع بقاءه صفر اليدين ، متجولا بين بلدة وأخرى ، متجالداً ، على قدميه ، شاعراً ان القدر يضطهده وان الناس يمالئون القدر في اضطهاده . وقد كانت اللقمة تشد به دائماً من عالم الطموح والمثل إلى عالم الكسب والمعيشة ، حيث تروج تجارة الكذب والنفاق ، فلم ير بدأ من الاذعان للواقع فشرع يبيع شعره في « سوق الكساد » ، لقاء دريهمات قليلة يكسبها بشق النفس وتعفير الجبين . ويقيني انهذا التوتر الداخلي، هو الذي كان يفيض في نفس الشاعر بتلك الصور الشاحبة ، المكدودة ، ويذكي في وجدانه التجربة الشعرية ، لان الشعر الصافي الخالد لا يتولد إلا من إحتكاك النفس ومدها وجزرها بين راحة اليقين والشعور بالضياع والاختلال عندما تقف أمام الواقع منعمة بالتحديق فيه .

ولقد شرع أبو الطيب ينحدر ويتخلّى عن ذروة الرفعة والطموح. لذلك لم يرَ بدأ من الاكتفاء من العلى بأن يصبح شاعراً يصف اعمال البطولة التي كان يحلم بها ، وهي تتحقق في سواه . وهكذا دخل إلى بلاط سيف الدولة ، وهو في نحو الثلاثين من عمره ، وقد أفاد كثيراً من التجارب النفسية والفنية ، فكسف سائر الشعراء الذين كان يحفل بهم بلاط الامير ، وما عتم أن اثرى واشتهر في الناس حتى غدا يشغلهم ويفتنهم . وبذلك يكون قد حقق جانبا من جوانب بطولته وعظمته الفنية الشعرية ، دون ان تخمد في نفسه الجذوة الباطنية التي ما برحت تذكي في ضميره ذلك الحس المريض بالتفوق والامتياز . ولعلنا اذا ما اوغلنا في استبطان نفسية ابي الطيب في هذه الحقبة لتحقق لنا

ان الشاعر كان يعيش في حالة من التعوض النفسي ، يعيش في اجواء ملحمة العلى والبطولة ، لكنه لا يتمرس بها ، ولا يشارك فيها ، بل يشاهدها ويواكبها بوجدانه ؛ لذلك ظل يشعر بفراغ في أعماقه، لكنه ليس ذلك الفراغ الذي لا يطاق، كما انه ليس اليأس المطبق ، بل هو أشبه شيء بالتململ والترقب . لهذا ، يمكن ان نشهد شيئاً من التقمص والتحول بين الشاعر واميره ، فكأنه كان يصور في مدح سيف الدولة الأحلام التي كانت تراوده . فالينبوع الذي كان الشاعر يختزنه في نفسه ، تفجّر في مدائحه لسيف الدولة ، اذ اشترك طبع الشاعر وما فيه من احساس عميق بالبطولة بامداده بتلك الصور الملحميّة الخارقة التي صور بها سيف الدولة . فسيف الدولة كان الذات الثانية لأبي الطيب ، كانت نفسية الشاعر القوّة وسيف الدولة الفعل الذي تمثّلت به . لقد كان المتنبي يزدوج ويتضاعف بسيف الدولة . فهو اذ يقول :

تظلُّ ملوكُ الأرض خاشعةً لــه — تفارقُه هلكي ، وتلقاه سجَّدا

ذكي تَظَنِّيه طليعةُ عينِـــــه ، — يرى قلبه في يومِه ما ترى غدا

وَصُول إلى المستصعبـات بخيله — فلو كان قرنُ الشمس ماءً ، لأوْردا

نستشف خلال قوله كثيراً من الفضائل التي كان المتنبي يدّعيها لنفسه . أولم يصور نفسه ، دون ان يدري من خلال هذه الأبيات . ؟ لا شك ان بعض النقاد يرون في هذا التحليل كثيراً من التمحُّل والتقصُّد ، الا ان الذين خبروا علم النفس يدركون كيف تتقمص أحوال النفس ، وتتسرب بصورة خفية قاتمة كالحلم ، او كالرؤيا الغيبية . والشعر في تحديده الاصيل ، ليس سوى تعبير عن تلك الاضواء المثالية التي تخطف في النفس عندما تتنازع مع الواقع ، وتصاب بالكبت ، او يطبق عليها المستحيل . وبعد فما هي الغرابة في ان ينقل ابو الطيب أحلام العلى والطموح من نفسه المطبوعة على الشموخ إلى ممدوحه ؟ أولا يقوم بالمدح أصلاً على تطعيم بين نفس الشاعر والممدوح ، ان يعبر هذا عن ذاك ؟ وهكذا ، فان المتنبي يكاد لا يلم بمدح سيف الدولة حتى تتضوأ ظلمة وجدانه وتتوحد نفسه مع الموضوع وتتكيف بالنسبة إليه ، حتى لا نعود ندرك اين تقف الحدود بين شخصية الشاعر وشخصية الممدوح . او لم يكن المتنبي يحلم بأن يكون ملك الملوك يلقونه خاشعين ساجدين . ومن هو ملك الملوك ،

أليس هو النبي الذي تفوق قدرته سائر البشر . وهكذا ، فان الصورة التي شخصت في البيت الأول كانت رؤيا داخلية في نفس المتنبي ، طالما تمثلها ، عند ما كان يغمض عينيه ويحقق في الوهم ما كاد يود ان يحققه في الواقع . وكذلك الامر في قوله :

ذَكيٌّ تَظَنِّيهِ طَلِيعَةُ عَيْنِهِ يَرَى قلبُه في يَوْمِهِ ما تَرَى غَدَا

او ليس الرجل الذي يدرك الأمور قبل أن تقع والذي يعرف اليوم ، ما سوف يأتي به الغد ، أليس هذا الرجل هو نبيٌّ ؟ ونحن اذ نتقصى لا ننفك نستشف مثل هذا التقمص البعيد بين الشاعر وممدوحه . حتى اننا نكاد لا نشهد صورة مثّل بها المتنبي سيف الدولة ، الا وفيها سورة من سور النبوة . اليكه يقول :

وقفتَ ،وما في الموتِ شكٌّ لواقفٍ كأنك في جفنِ الردى ، وهْوَ نائمُ
تمرُّ بكَ الأبطالُ كلْمى هزيمةً وَوَجْهُكَ وَضَّاح وثغرُكَ باسِمُ
تجاوزت مقدارَ الشجاعة والنُهى إلى قولِ قومٍ انت بالغيبِ عالِمُ

فالشاعر جعل سيف الدولة يقف في جفن الردى وجعله يعلم بالغيب . وهذه الأعمال وتلك الصفات لا تصدق الا في الأنبياء وذوي المصائر الفائقة . لا شك ان وراء هذه الأقوال رغبة في الغلوّ والتمجيد والتعظيم ، إلا ان نفس المتنبي هي التي صورت البطولة والعظمة بهذا الشكل . ولو تصدى امرؤ غير المتنبي لرسم البطولة لما رسمها بهذا الاسلوب ولما قدر له ان يجعل الممدوح نبياً . وهكذا ، فان الموضوع هو من سيف الدولة ولكن الصورة هي من نفس المتنبي وطبعه ؛ وقد فاضت من أعماق وجدانه وما ترسّب في قاعه من سور بعيدة رسمها الشاعر عبر أحلام البطولة التي كانت تراوده .

إلا ان الشاعر وهو في ذروة علوّه ومجده الشعري في بلاط سيف الدولة، ما برح يواجه الواقع ويتنكد به . وبقدر ما يتعالى ويسمو ، بقدر ذلك يشعر أنه يتشبّثُ به ويشدّه إلى أسفل . ذلك ان الحسّاد تكاثروا عليه ، وحاولوا ان يوقعوا بينه وبين سيف الدولة ، وظلّوا يكيدون له ، ويعبثون به ، حتى تواقع مع سيف الدولة ، وتركه إلى الشام ثم إلى كافور الأخشيدي والى مصر الذي استقدمه بعد أن وعده بأن يُقطعه ولاية .

ولعلنا لن نوفق في التوغل بدراسة نفسية الشاعر ، اذا لم نقدّر الخيبة التي فجع بها إثر خروجه من بلاط سيف الدولة . لا شك انه كان قد أثرى « وأنعل خيله من عطائه عَسجداً » ، لكن ذلك الغنى المادي لبث ينطوي على كثير من التصوّر الروحي ، والأحلام التي رفع قبابها في نفسه المراهقةُ ، ما برحت تلاحقه وتطارده . ولشدّة ما كان قد ألحّ بها في نفسه ، أصبح يشعر عندما تعذّر عليه تحقيقها بالفجيعة التي يشعر بها الملك الذي يفقد عرشه ، او النبي الذي يفقد رعيّته . وكان المتنبي ، بعد هجر سيف الدولة ، قد شارف على الكهولة ، واوشكت ان تخمد فيه جذوه الغرور وتألّق الاماني التي تشرق في صبح العمر ، فأدرك انه سوف يبقى أحد المردّدين والمغنين للأبطال في جوقة العلى ، ولن يكون بطلاً يتحدث به الناس ويتغنّون ببطولته . وربما سئمت نفسه التملق والنفاق ، لكنه لم يتُب وييأس ولم تعفّ الايام على احلامه ، بل راودها مرة اخيرة في بلاط كافور الأخشيدي ، منحدراً غاية الانحدار ، متبذّلاً غاية التبذل . ولئن كان في مدحه لسيف الدولة مبرّر أمام نفسه ببطولة سيف الدولة ، فلم يكن له اي شافع أمامها في مدحه لكافور ، وهو عبد زنجي ، مثقوب المشفرين ، مشقّق القدمين ، هائل البشاعة ، أميّ ، اغتصب الملك من ابن سيّده . والواقع ان كافوراً كان يمثّل نقيض الفضائل التي كان يدّعيها المتنبي . وكما كان سيف الدولة شقيق المتنبي في روحه ، كما كان ذاته الثانية التي تحققت في الواقع ، كان كافور ، يمثل نقيضاً لذاته ، او مسخاً لها . الا ان المتنبي لم يتورّع عن السجود له ، وتقبيل الأرض بين يديه ليقطعه إمارة حقيرة يشبع بها نهم نفسه إلى السلطة . وكان كافوراً يعدُه ثم يخلف الوعد ، وما عتّم ان تفاقم الخلاف بين الشاعر والعبد ، فمنعه كافور من الرحيل دون ان ينعم عليه او يكرمه ، أو يقطعه ولاية . وفي هذه الاثناء ألمت به حمى البرداء ، فانقطع إلى مخدعه حزيناً وحيداً ، لا يعوده أحد ، ولا يبالي به كافور ، فشعر أن حياته فشلت فشلاً ذريعاً ، وأنه ابتدأ في ذروه العلوّ والانفة ، واذا به يجد نفسه كهلاً ، وهو ملقى على فراش الذل ، عند قدمي عبد ذليل يستبد به ، ويقبض عليه انفاسه . وكان الشاعر يأمل ان يقبل العيد ، فيحقق له كافور ما سبق أن وعده به ، الا ان العيد مرّ دونه ايضاً ، موحشاً ، قاتماً لا ضوء فيه ولا أمل ، فتسعّرت نفسه بحقدها على الذين وتروها منذ ان كان في بلاط سيف الدولة ، وحقدها على كافور وعلى الذين ما بزحوا

يتعالون عليه ، دون ان يكون لهم فضيلة سوى رفعة الأصل ، وحقد نفسه على ذاتها ، بعد ان سجدت لذلك العبد الخصي ، فانفجر الشاعر بتلك القصيدة التي هجا بها كافوراً في الظاهر ، والدهر والنّاس ، والعصر ، في الواقع ، متسائلا بقوله :

ماذا لقيت من الدنيا ؟ وأعجبه اني بما انا شاك منه محسودُ

ان عصب المتنبي ما برح ينبض في هذه القصيدة ، ولكن رأسه المتشامخ العاتي ، يبدو منحنياً ، ذليلاً وأساريره التي كانت تتألق بالكبرياء والعنجهيّة في البدء، أصبحت تبدو الآن كثيرة الإنقباض والتجهُّم كانما ترتسم على وجهه مأساةُ العصر الذي يعايشه بكاملها ، وبخاصة في قوله :

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمن يسيءُ بي فيه عبدٌ وهو محمود

هذا البيت يوجز مشكلة المتنبي . فهو يحقد على كافور ، بخاصّة لأنه عبد يستذلُّه . ومن خلال هذه الفلذة يمثّل لنا الشاعر اختلال القيم والمقاييس في ذلك العصر. فالإنسان لا يرتفع ويسمو بعلمه وكفاءته ، بل بقدرته على الاحتيال والاغتصاب. ومن هنا كان استبداد كافور بالمتنبي عنواناً لتناقض القيم . فبدلاً من أن يحكم الحرُّ العبد ، نرى العبد يتحكّم بالحرّ، وبدلاً من أن يعلو العالم على الأمي ، يعلو الاميُّ على العالم، وبدلاً من أن يسيطر الرجل الشريف على الخصيّ العضريط ، نرى الخصي العضريط يستبد ويتحكّم.

• •

وهكذا ، فان ما طبع عليه الشاعر من طموح واباء وما فجع به في واقعه من مذلّة وانكسار ، جعلاه ينصرف للفخر تعبيراً عن طموحه ، وللهجاء تعبيراً عن سخطه ، حتى جاء أجمل شعره الفخر والهجاء او المدح الشبيه بالفخر لتولّده من التحوُّل والتقمص النفسيين .

البيئة وتأثيرها في التجربة الشعرية

قالت الكونتيس دي نواي « ان الأدب هو تعبير عن البيئة » . وقد ذهب كثير مذهبها ، أكان ذلك في اظهار تأثير البيئة على موضوع الأدب ام على اسلوبه ومعانيه .

وفيما يلي نقصر حديثنا على تأثيرها في موضوع الشعر ، على ان نتصدّى لتأثيره في الاسلوب خلال حديثنا عن الوجهة الفنية في النقد الادبي .

تأثير البيئة في موضوع الأدب

لو نظرنا إلى الآثار الشعرية ، لرأينا ان المواضيع التي يتصدّى لها الشاعر ، هي ، غالباً ، مستفادة من واقع بيئته . فالجاهلي لم يكد يتخلى عن ذكر الناقة والظليم والبقرة الوحشية ، بالاضافة إلى وصف المفازات الموحشة والريح والمطر والرمضاء وما إلى ذلك مما يحيط به . وكذلك الأمر ، فانه يتصدّى في شعره للتحدث عن مأتيه الحربية وشجاعته وكرمه ، وهرعه للضيف وسرعته في العدو ، وذلك جميعاً تولد في شعره من الواقع الذي يعايشه في بيئته ، حيث كانت تكثر الحروب ، وتتواتر الغزوات ، ولا يمكن للمرء ان يتنازع بقاءه ، الا اذا كان قادراً على الدفاع عن نفسه. فالشعر ، كذلك ، ليس سوى وجه من وجوه التعبير عن تصارع الانسان بما يحيط به ، وبما يفرض عليه من مؤثرات في سعيه لتحقيق ذاته ودأبه وراء السعادة . ولو كان الجاهلي يعايش بيئة غير الصحراء ، وواقعاً اجتماعياً يخالف واقع التنازع والغزو ، لما قدّر لنا ان نشهد المعاني والمواضيع التي ترددت فيه . وكذلك الأمر في الشعر الأموي ، فهو ، بالرغم من التقليد الذي جعل الشاعر يلتفت ، أبداً ، إلى بيئة ذهنية شبيهة بالبيئة الجاهلية ، نراه قد تأثّر غاية التأثّر بواقع الصراع السياسي حتى يكاد يتبيّن لنا أن الشعر السياسي ، كان أهم مظهر من مظاهر الشعر الأموي ، وذلك لأن السياسة كانت أهم مظهر من مظاهر تلك الحياة . اما في العصر العباسي ، فقد اسرف الشعراء بوصف القصور والرياض والبرك ومجالس اللهو والغناء وما أشبه ، وذلك بتأثير واقع الحضارة الجديدة التي عايشوها والتي كثر فيها الغنى والاقبال على مناعم الحياة .

ولو شطرنا إلى الآداب العالمية ، او بالأحرى إلى كيفية نشوء الأنواع الأدبية ، فاننا نتحقق ان طبيعة النوع الأدبي تكون ، غالباً ، انعكاساً لطبيعة الواقع والبيئة . فالملحمة هي تعبير عن واقع الشعوب البدائية التي تتمثل مثلها الأعلى بالبطولة الحربية والمآتي العظمى . ولا تكاد تظهر المسرحية الا متى استقر الشعب وأدرك من معاني الحضارة ما لم يكن يدركه في بدواته المسرفة .

لذلك ، جميعاً ، كان من الضروري ان يلتفت الناقد إلى المؤثرات التي تسرّبت من البيئة إلى نفس الشاعر ، أكانت جلية كثيرة الوضوح ، كما بدت في مواضيع الشعر الجاهلي ، او قاتمة غامضة ، كما تبدو في تقرير نشأة الأنواع الأدبية .

وكنا قد تحدثنا ، سابقاً ، عن موقف الشاعر من العالم المادّي الذي يحيط به ، وخلصنا إلى انه يتأثر وينفعل به ، لانه يمثل الإطار الذي يحقق به شخصيته ويكتسب منه طباعه وبعض قيمه ومعانيه والاقدار التي يحكم بها على الأشياء . إلا أن الشعر الحقيقي لا يقرر أطُر البيئة المادية التي يحيا في قلبها ، ولا يشخص أمام مظاهرها ، دارساً ، متفهما ، بأفكار ونواميس واعية ، مدركة ، وانما يشخص أمامها بانفعالاته وتأثراته ويعبّر عنها من خلال تلك الأطياف النفسيّة ، بحيث تبدو في نفسه في اطار الانفعال والخيال بشكل قد يخالف واقعها في إطار الحسّ والبصر . وهذه القدرة الإبداعية تتأتّى عن عوامل شتّى ، ترتبط ، في معظمها ، بالثقافة والنفسيّة ؛ فالبدائي يقف من بيئته موقف المندهش ، المتبصّر ، يحدّق بها ويعنى بتقليدها. لهذا يرد شعره ، غالباً ، تقليداً ومحاكاة لها ؛ أما الحضري ، فانه يلتفت الى مظاهرها من خلال نفسه ، ويفيض بما فيها على الكون ، لأنه اكثر وعياً لها وتنازعاً مع أسرارها ، يراها في كل شيء ويرى كلّ شيء فيها . الطبيعة في نفسه ونفسه في الطبيعة ، ولكي تمثّل موقف الشاعر من مظاهر العالم الخارجي ، نثبت ثلاث قصائد في موضوع واحد ، لنحصي الفرق بين مواقف الشعراء من البيئة الخارجية وتبدّل نظرتهم وتفكيرهم بالنسبة إلى نفوسهم وثقافتهم وطبيعة انفعالاتهم . يقول البحتري واصفاً الربيع :

وصف البحتري للربيع :

أتاكَ الرَّبيعُ الطلْقُ يختالُ ضاحكاً   منَ الحُسْنِ حتى كادَ أن يتكلّما
وقد نبّه النيروزُ في غلسِ الدجى   أوائلَ وردٍ كنّ بالأمسِ نُوَّما [1]

---

١ – النوروز ، ويقال له النيروز : عيد فارسي الأصل ، يقع في الشرق في اول آذار ، فيوافق ظهور نور الربيع ؛ ويقع في الأندلس في ايام الاولى من كانون الثاني فيوافق رأس السنة والغطاس ، الغلس : ظلمة آخر الليل .

يفتّقها بَردُ النّدى فكأنّهُ   يبثُّ حديثاً كانَ قَبلُ منمنما [1]
أحلّ ، فأبدى للعيونِ بشاشةً   وكانَ قذًى للعينِ، إذ كانَ مُحْرِما [2]
ورقّ نسيمُ الرّوضِ ، حتى حَسبتَهُ   يَجِيءُ بأنفاسِ الأحبّةِ نُعَّما

لقد نظر البحتري الى الربيع ، فرآه كثير الحسن ، شيّق الزهور والانداء ، فتأثر الشاعر برويته وانثنى لوصفه فلم يكتفِ بالتحديق والتفرّس به ، لينقل مشاهده من الطبيعة الى حدقة العين ، اي انه لم يشخص امامه بحواسه الخارجية ، بل تأمله وانذهل عبره ، حتى انه لم يعد منظراً خارجياً في الطبيعة ، بقدر ما هو حالة في داخلية في النفس . والشاعر لم يعبّر خلاله عما رآه وحسب ، بل عبَّرَ مما رآه الى ما شعر به . ولعل الوجدانية ، خلال تلك الأبيات ، تظهر منذ البيت الأول ، حيث تراءى الربيع كأنه يختال اختيالا او يضحك ضحكاً . لا شكّ ان الربيع هو مظهر لا مبالٍ لا يضحك ، كما انه لا يحزن ، لا يتقلّص كما انه لا يختال . فالخيلاء والضحكُ انما هما من الشاعر . الضحك هو في نفس البحتري وكذلك الخيلاء وليسا من الربيع . وهكذا فان الشاعر ، لم يصف المشهد الخارجي ، بل ان ذلك المشهد قد توحّد مع التأثير النفسي في وجدان الشاعر ، فتولّد مشهد جديد ، له واقع الطبيعة وملامح الانسان . إنه واقع ماديٌّ نفسيٌّ . والقصيدة جميعاً ، تحْفَل بالحالات والملامح الانسانية ، حيث نرى الربيع يتكلّم ويختال أو يتضاحك ، وأنفاس الأحبّة تتضوّع ، وما أشبه ، بعد ان نفذ الشاعر ممّا يرى الى ما يتراءى، من المادّة الى الروح وراءها . ذلك ان الشعور اعتراها بحرارته ، استمدّ منها وأضفى عليها ، كما انه انتزعها من لامبالاتها الخارجية ، حتى تولدت بواقع فنّي جديد . فلو نظر البحتري الى الربيع نظرة العالم الذي يحدّق ببصره دون قلبه ، لظلت الزهور زهوراً ، والندى ندى والنسيم نسيماً . لكنه فيما فاضِ عليها بشعوره ، فانه اخرجها من إطارها العلميّ او من شكلها الخارجي

---

١ – يبث الحديث : يبوح به ويشفيه – منمنماً : مزخرفاً منقوشاً .

٢ – أحل : خرج من احرامه . المحرم : من دخل في الحرم ، ولبس المحرم وهو لباس الاحرام ، ذلك بان المسلمين اذا جاؤوا مكة وارادوا ان يدخلوا الحرم خلعوا ما عليهم من الثياب المصبغة والمخيطة : كالقمصان والبرانس والسراويلات والعمائم ، وألقوا على أجسامهم ثياب الاحرام غير مخيطة ولا مصبغة . فالشاعر يقول : ان الشجر كان محرماً في الشتاء ، اي عارياً من ثيابه المصبغة ، فلما جاء الربيع خرج من حرمه ، ولبس اوراقه وازهاره الملونة ، فابدى بشاشة للعيون بعد ان كان قذى لها .

الخارجي المادي واناط بها ذاتاً انسانية تختلج . فالشعور اذن ، هو المحرّك الأول لهذا الوصف . وهو الذي ينزع غلاف الاشياء وجمودها ويبعث فيها المعاناة والحنين . وهكذا فان الشاعر الحضري يتولى الاشياء بأعصابه ويخلع عليها من ضميره .

الروضة كما وصفها عنترة

ويقول عنترة :

وكأنَّما نَظَرَتْ بعَيْنَيْ شادِنٍ — رشاءٍ منَ الغُزلانِ ليسَ بتوأمِ [١]
وكأنَّ فارَةَ تاجرٍ بقَسيمَةٍ — سبقَتْ عوارضُها إليكَ منَ الفَمِ [٢]
أو روضةً أُنُفاً تضَمَّنَ نَبتَها — غَيثٌ قليلُ الدِّمنِ ليسَ بمُعلَمِ [٣]
جادتْ عليها كلُّ بكرٍ حُرَّةٍ — فترَكنَ كلَّ قرارةٍ كالدِّرهَمِ [٤]
سحّاً وتسكاباً : فكلَّ عشيَّةٍ — يجري عليها الماءُ لم يتَصَرَّمِ [٥]
وخلا الذُّبابَ بها ، فليسَ ببارحٍ — غَرِداً ، كفعلِ الشاربِ المترنِّمِ [٦]
هَزِجاً يحكُّ ذِراعَهُ بذراعِهِ — قدْحَ المُكِبِّ على الزِّنادِ الأجذَمِ [٧]

---

١ – نظرت . الضمير لعبلة . الشادن : ولد الظبية . الرشأ : ولد الظبية . اذا قوي وركض مع امه ، ليس بتوأم : اراد ان هذا الغزال ولد فرداً فاستقل وحده بلبن امه ، دلالة على سمنه وقوته .

١ – فارة : اراد بها فارة المسك ، وهي ما تفور رائحته من المسك . التاجر : هنا العطار . القسيمة : اراد بها الاناء . العوارض منابت الاسنان . – شبه ريح عبلة بريح المسك ، او بريح الروضة التي نصفها في الابيات التاليه .

٢ – الروضه : المكان المطمئن يجتمع اليه الماء فيكثر نبته . الأنف : اول كل شيء . اي ان الروضه لم ترع . الغيث . المطر . قليل الدمن : اي ان المطر قليل اللبث . لا يدمن عليها ، فلا يفسد طيب رائحتها ليس بمعلم : اي ليس بمعروف – المعنى : ان هذه الروضه ليست في موضع معروف ، فيقصدها الناس للرعي ، فيؤثروا فيها ويوسخوها .

٣ – عليها : على الروضة ، ويروى عليه : اي على المكان . البكر : السحابة في اول الربيع التي لم تمطر بعد . الحرة : البيضاء ، الخالصة . القرارة : مستقر ، الماء شبهها بالدرهم لاستدارتها وصفائها . ويروى بدل كل بكر حرة : كل عين ثرة .

٤ – سحاً وتسكابا . منصوب على المصدر من جادت .. والسح : صب الماء . والتسكاب : السكب . لم يتصرم : لم ينقطع . يعني ان السماء تمطرها كل عشية دون انقطاع . وخص العشيه بذلك لان النبات احوج ما يكون الى الماء بالعشي ، بعد ان تكون الشمس اذهبت نداه واذبلته .

٥ – ليس ببارح : ليس بزائل .

٦ – الهزج . السريع الصوت ، المتداركه ، قدح : منصوب على المصدر ، المكب : المقبل على الشيء . الزناد : آلة القدح . الاجذم : الاقطع ، صفة المكب .

تُمسي وتـصبحُ فوقَ ظهرِ حشيـةٍ وأبيتُ فوقَ سراةِ ادهَم مُلجم ـ ١

هذه الأبيات والابيات السابقة المَجْزوءة من قصيدة للبحتري ، تتَصَدّيان لموضوع واحد ، وهو وصف الرياض . إلا ان القصيدتين تختلفان اختلافاً جذرياً في روح الاسلوب والتجربة . بالرغم من وحدة الموضوع وبعض المعـاني . ان الصفات التي نماها عنترة للروضة هي صفات واقعية ، تقريرية ، تنقل ما تشاهـده وتسجله بأمانة وصدق . فهذه الروضة هي بكر ، لم تطأها المواشي ويرتدهـا الناس ويشوّهوا معالمها . فالشاعر لا يتحدث الا بما يراه ويتفحصه دون ان يعتريـه بعاطفة او يتولاّه بخيال . لقد نسخ ما رآه نسخاً . ولنتأمل عنايته بدقة التشبيه وصحته وابتعاده عن التأويل والتجربة في تشبيه بئر الماء بالدرهم لاستدارته . ان غايته هنا ، المقابلة بين مشهدين ، يتشابهان تمام الشبه في النظر بين بئر الماء والدرهم . الا ان البحتري عندمـا تصدّى لتشبيه الندى ، لم يقـارن حبّاته بكُرياتٍ أو حبّاتٍ أخرى تشابهُها ، بل تجاوز عنها ، تجاوز عن شكلها الخارجي ، وأوّله تأويلا ، فلم يعد حبات من قطر ، بل حديثاً كان قبل مكتّماً . فالبحتري اعترى المشهد بنفسه وشعوره وأناط به تجربة انسانية ، بينما وقف عنترة بسذاجة يتحدث بما يراه دون اية مشاركة وجدانية . ان روضة عنترة هي روضة علمية واقعية ، خاصة في وصفه للذباب بقوله :

هزجـا يحك ذراعـه بذراعـــه قدح المكب على الزناد الاجذم

وهذا البيت الاخير ، يمثل طبيعة الشعر النقلي افضل تمثيل . اذ بدا فيه الذباب كما يبدو في الواقع تماماً .

وعلى الجملة ، فإن الجاهلي بطبيعة نفسه البدائية يظل قاصراً عن احياء المظاهر التي يراها في بيئته ، لأن ذلك يقتضي تجريداً وتداولا للذهنيات والمعاني ، وتساؤلا عما وراء الأشياء . لهذا تغلب التشابيه على شعره . ويكاد أحياناً لا يتوسّل إلا بها

١ – تمسي وتصبح : الضمير لعبلة . الحشية : المسند يحشى بقطن او صوف . السراة : اعلى الظهر . ادهم : اسود . صفة للفرس المحذوف .

من دون سائر اساليب التعبير . فهو اذ يرى روضةً يحاول ان يقلّدها وينسخ مظاهرها نسخاً . اما الحضري فإنه يتّخذها كمادة للتأمل نازعاً منها الى عالم انساني ، تضطرب فيه المشاعر ، وتتنازع الميول ، وتتفاعل او تتضاعف المؤثرات . ومن هذا القبيل ، يغدو الفرق بينهما اختلافاً داخلياً في طبيعة النفس ، وما يستبدُّ بها من نزعات مادية في بداوتها ، ونزعات معنوية في تحضرها . ولعل انحراف البدائي الى الخارج ، الى عالم المحسوس الذي يشخص بشكل دائم لا يتغير ، وحدود مقررة لا تتموج ، أثر كثيراً في نزعة الوصف الجاهلي ؛ حتى أتت صورة كنتيجة لتجربة حسية او مقابلة خارجية .

وقد يكون من الخير ان نعرض لقصيدة ثالثة تتناول الموضوع ذاته ، وتختلف عن القصيدتين السابقتين في طبيعة اسلوبها وتصدّيها للمظهر الخارجي ، إظهاراً لتطبُّع الشاعر بعوامل مختلفة خلال تعبيره عما يتأثر به في بيئته الخارجيّة . فبينما عبَّر عنترة عن الروضة تعبيراً حسيّاً مادياً ، والبحتري تعبيراً غنائياً وجدانياً ، نرى أبا تمام يعبِّر عنها تعبيراً فكرياً فلسفياً .

روضة الربيع كما يصفها ابو تمام

يقول ابو تمّام :

رَقّت حواشي الدهرِ فهي تمرمر ،	وغدا الثّرى ، في حليهِ ، يتكسَّرُ ؛ [1]
نزلَت مُقدَّمةُ المصيفِ حميـدَةً ،	ويدُ الشّتاءِ جديدةٌ لا تُكفَرُ ؛ [2]
لولا الذي غرَسَ الشّتاءُ بكفِّـه ،	قاسى المصيفُ هشائماً لا تثمرُ . [3]
مطرٌ يذوبُ الصّحوُ منه ، وبَعـدَه	صَحوٌ يكادُ ، من الغضارةِ ، يقطُرُ [4]
غيثانِ : فالأنواءُ غَيثٌ ظـاهرٌ	لكَ وجهُهُ . والصحوُ غيثٌ مُضمَرُ [5]

١ – حواشي : واحدتها حاشية وهي طرف كل شيء . ورقت حواشي الدهر : اي صار الدهر رغداً . تمرمر : تهتز وتتمايل . الحلي : الزينة . يتكسر : يتثنى .
٢ – تكفر : تجحد وتنكر .
٣ – هشائم ج هشيمة : الارض التي يبس شجرها ، والشجرة اليابسة .
٤ – الغضارة : النعمة والخصب والسعة .
٥ – الانواء : ج. نوء : المطر .

ونَدَى ، اذا ادَّهَنَتْ بِـهِ لِـمَمُ الثَّرَى ،

خِلتَ السَّحابَ أتـاهُ ، وهو مُعَذَّرُ . [1]

أربيعَنا ، في تِسعَ عَشرةَ حِجَّــةً ، … حقاً ، لَهِنَّكَ للرَّبيعُ الأزهرُ ! [2]

ما كانتِ الأيامُ تَسلُبُ بهجـةً ، … لو انَّ حُسنَ الروضِ كانَ يُعمَّرُ . [3]

أوَ لا ترى الأشياءَ ان هيَ غُيِّرَت … سَمُجَت ؛ وحُسنُ الأرضِ حينَ تغيرُ

يا صاحبيَّ ! تَقَصَّيا نَظَريكمـا … تريا وجوهَ الأرضِ كيفَ تصَوَّرُ ؛ [4]

تريا نهـاراً مُشمِساً قـد شابَـهُ … زهرُ الرُّبى . فكأنَّما هوَ مُقمِرُ ؛

دُنيـا معـاشٌ للورى . حتى اذا … حلَّ الرَّبيعُ . فانمـا هيَ مَنظَرُ ؛

أضحت تَصوغُ بُطونُهـا لظهورِها … نوراً ، تكادُ لهُ القلوبُ تُنَوِّرُ ؛ [5]

من كلِّ زاهرةٍ ترقرقُ بالنَّـدى … فكأنها عينٌ اليـهِ تُحدِّرُ ؛ [6]

تبدو ويحجُبُهـا الجميمُ كأنهـا … عَذراءُ ، تبدو ، تارةً ، وتَخفَّرُ ؛ [7]

حتى غـدت وهداتُهـا ونجادُهـا … فئتينِ ، في حُلَلِ الربيعِ ، تبختَرُ ؛

مصفرَّةٌ . محمرَّةٌ . فكأنهـــا … عُصبٌ تيَمَّنُ ، في الوغى ، وتَمَضَّرُ [8]

من فاقـعٍ . غضِّ النَّباتِ ، كأنَّهُ … دُرٌّ ، تشقَّقُ ، قبلُ ، ثم تزعفَرُ . [9]

---

١ – المعذر : الذي نبت عذاره وهو الشعر النازل على اللحيين .
٢ – لهنك : لغة في لأنك .
٣ – يعمر : يعيش عمراً طويلا .
٤ – تقصيا : تتبعا آخره . تصور : اصلها تتصور . : تصير اشكالا .
٥ – نور : زهر . نور : تفتح .
٦ – ترقرق : اصلها تترقرق . وترقرق الدمع جال في حماليق العين اي باطن اجفانها . تحدر : تسكب الدمع .
٧ – الجميم : النبات المغطي الارض . تخفر : تستحي .
٨ – تيمن : تنتسب الى اليمن فتحمل الرايات الصفراء وهي رايات المضريين .
٩ – فاقع : شديد الصفرة . تشقق : تلبس ثوب الشقيق الاحمر . تزعفر : تلبس ثوب الزعفران الاصفر .

أو ساطِـعٍ في حُـمرةٍ فكأنمــــا يدنو إليه، من الهواء ؛ مُعصفَرْ ؛ [١]
صَبْغُ الّذي ، لولا بَدائـعُ لُطفِــهِ ما عادَ أصفرَ . بعدَ إذ هو أخضرُ

يستهل الشاعر وصفه للربيع بذكر رقة حواشي الدهر وتمايله وتثني الثرى في حليه . فالربيع هو مقدمة حميدة للصيف ، لأنه هو الذي روّى الأرض وزرعها ولولا ذلك لغشي الهشيم حدائق الصيف . فالمطر يُذيب الصحو ؛ كما ان الصحو يكاد ان يتقطّر من الخصب . المطر غيث ظاهر ؛ اما الصحو فغيث مضمر . تدهن به الثرى بالندى كأن السحاب جر ذيوله عليها . وهنا ينصرف الشاعر لمناجاة الربيع . ويقول لو ان حسن الربيع يدوم لتخلدت بهجة الايام . فالاشياء جميعاً . تسمج حين تتغير ، الا الأرض ، فانها تكتسي بالجمال . بعدئذ يتحدث الشاعر الى صاحبيه ويطلب منهما ان يتقصيا بالارض ، وقد سطعت الشمس فيها ، وغشيها زهر الربى . فكأنما هي مقمرة . ويخلص الى ان لذه المعاش للورى هي في معاشهم . اما الربيع فهي في التمتّع بالنظر الى الزهور التي يصوغها بطن الأرض الى ظهرها ، والتي تتنوّر بها القلوب . فالزهور هي أهداب ترنو . وعندما يسترها النبت ، تبدو كأنها تختبىء دلاً وخفرا ، كما ان الوهاد والنجاد . تتبختر في حلل الربيع الصفراء والحمراء ، كأنهـا جماعة من الجنود اليمنيين او المضريّين .

يبدأ ابو تمام قصيدته . بحديث عن رقة الحواشي . وتمرمرها اي تمايلهـا . ولعلّ رقة الحواشي غلبت في دلالتها على الألبسة المزركشة الزاهية، فنقلها الشاعر مما كان يشاهده في بيئته العباسية إلى ما يتمثله في ذهنه من غبطة واقبال . وهذا التشخيص . هو في الواقع ، وليد البيئة ، في اسلوبه ، فضلا عن صورته . ان الدهر فكرة تفهم في الذهن . وقد جعل ابو تمام يتمثّله بشكل حسي في الحواشي الرقيقـة والتمرمر .

وابو تمام لا يشخص بعينيه ، مكتفياً بالنقل والتدوين او التقرير ، بل يستنتج افكاراً ، يعللها ويقابلها ، بعضاً ببعض ، فهو يقول :

١ – المعصفر : المصبوغ بالعصفر : وهو صبغ اصفر .

نزلتْ مُقَدّمَةُ المصيفِ حميـــدَةً ويَدُ الشتاء ، جديدة ، لا تكْفَرُ
لولا الذي زرَعَ الشتاءُ بكفّـــه قاسى المصِيفُ هشائمـاً لا تُثمرُ

فالشاعر يعارض بين الربيع والشتاء ، يقرن فضل هذا بذاك . فهو لم يُعْنَ بالظاهرة بل بمعناها ، وقد تحول عنها اليه . ذلك ان عالم العباسي ، غدا عالم افكار ومعان وصور مجرّدة ، كما كان عالم الجاهلي ، عالم ماديات وحواس . الا ان الوصف المعنوي ، يبدو خلال هذين البيتين ، مسرفاً بالوضوح مما يدنو به الى طبيعة النثر والتحليل العلمي ، اذ يفسر النتائج باسبابها الطبيعية ، مظهراً تأثير الشتاء في الربيع والربيع في الصيف . وبينما كان الوصف الجاهلي لبيئته وصف شاعر ناقل مقلد ، أصبح الوصف العباسيّ وصف شاعر مفكر ، معلل . ولعل فضيلة هذا التطور ، هي فضيلة عقلية حضارية ، تتضاءل خلالها القيمة الفنية، لأن التعليل يضعف من ذهول التجربة الشعرية .

ولقد تشتد هذه النزعة التعليلية في شعر ابي تمام ، حتى تغدو صنوا للنزعة الفلسفية التي توغل في التفسير والافتراض واكتشاف الاحتمالات الممكنة ، خلف الظاهرة الواضحة المقررة . وقد بدا ذلك في قوله خاصة :

مطرٌ يذوبُ الصحو منـــه وبعـــده صحوٌ يكادُ من النضـارة يقطرُ
غيثان : فالانواء غَيثٌ ظـــاهرٌ لك وجهه ، والصحو غيثٌ مُضمر

لا شك ان للبديع تأثيراً كبيراً في هذين البيتين ، لان معناهما يقومان على التناقض والغزابة ، او كما يقول البلاغيون ، « على تنافر الاضداد » . ذلك ان الصحو لا يجتمع مع المطر ، كما ان المطر لا يجتمع مع الصحو . وقد انصرف الشاعر ليكتشف تعليلا يؤلّف به هذين المتناقضين ، فزعم ان انهمار المطر انما يذيب الصحو ، كما ان الصحو يتبعه كأنما هو يقطر وينهمر . فالمطر غيث ظاهر ، والصحو غيث مضمر ، لانه هو الذي يخصب الارض بعد ان روّاها الغيث ويبعث فيها الحرارة والنضج . وهكذا ، فان الشاعر لم يرسم الربيع او يصوّره ، وانما جعل

يجادل ويتناقش عليه ، يعرض وجهة ، ثم ينثني في البيت اللاحق او الابيات اللاحقة ليثبتها ويؤدّي بيّنات على صحتهـا . ولقد بدا تأثير المنطق في قوله « والغيث صحو مضمر » . فهو بذلك يعلن نتيجة نهائية لاسباب منطقية بعيدة الجذور لا تتيسر التجربة الشعرية لذكرها . فالناس يدعون المطر غيثاً . لانه يغيث الارض المجدبة وينبت الزرع . الا ان الشاعر يرى من وجهة ثانية ان المطر لا يكفي وحيداً لاخصاب الارض وتنميتها بل ينبغي حرارة الصحو ، فاستنتج ان الصحو ليس بأقل اهمية من المطر . فكلاهما غيث ، الاول غيث ظاهر ، اما الثاني فغيث مضمر . هذا الوصف هو وصف تعليلي فلسفي ينفذ من الظواهر الى العلل ، ويعنى بالتأمل والاستنتاج ، فكأن الشاعر غدا به عالماً من علماء الكلام . وهذان البيتان يمثلان واقع الثقافة والتجربة الشعرية في بيئته الّتي تميل الى التوغل والتعقيد ، وترذل البساطة الّتي غدت تافهة بالنسبة لجبروت العقل وقدرته الهائلة على التحليل والتجزيء والاكتشاف . فاين هذه النزعة التّعليليّة والنظرة الفلسفية في التصدي للاشياء من تلك النظرة الفطرية القديمة الّتي كانت تنسخ العالم نسخاً . فبينما كان الشعر الجاهلي يتصدى للحدود المادية ، اصبح الوصف العباسي يُعنى بحدودهـا المعنويـة والرمز الذي تشير اليـه او المعنى الذي يمكن ان يكتشفـه الانسان وراءهـا .

مقابلة بين حالتين : ولعلّ القصيدة ، جميعاً ، تشتمل على هذه النزعة التعليلية الّتي تفيد المعنى كنتيجة نهائية لكثير من المعاني والمدارك . هاكه يقول :

يا صاحبيّ تَقَصَّيَا نظَرَيكُمـا   تريا وُجُوهَ الأرض كيفَ تصوَّرُ
دُنيـا مَعـاشٌ للوَرَى ، حتّى إذا   حلّ الرّبيـعُ ، فانّما هيَ مَنْظَرُ

ان البيت الثاني يعتمد على تأمل الحياة وتقرير نواميسها . فالشاعر نظر الى مصير البشر ، فرآهم يدأبون ويكدون ليكتسبوا عيشهم ويغتبطوا به . وخلص من ذلك ، الى ان نعيم الحياة بالنسبة الى الانسان هو العيش . الا انه اراد ان يبالغ باظهـار السعادة الّتي تعترّي الانسان في الربيع ، فجعل السعادة تقتصر على تملي مظاهر الطبيعة

ومشاهدها . ان فضيلة الشعر . هنا ، تعتمد الشعور النفسي والمقابلة بين فكرتين او حالتين ، بينما كانت المقابلة في الشعر الجاهلي تجري بين مشهدين . فالشاعر اعتمد خلال هذا البيت نوعاً من التعليل المنطقي . الا ان هذا المنطق لبس منطقاً ذهنياً يجمع ارقام المعادلة او اجزاءها المفككة . فهو لا يعتمد برهان العقل ، بل يقين القلب ، واقتناع اللحظ الشعورية التي يعانيها تحت وطأة التجربة . فالشاعر قد شاهد الربيع . واعتراه شعور من الغبطة . جعله يعتقد ان لذة الحياة في تأمل مناظر الطبيعة . لقد تحرى واستكشف بحدسه وأعصابه .

ولقد بدت خلال القصيدة ، مظاهر البديع جميعاً . بعد ان توسل بالتناقض والتعقيد ، نراه يلم ايضاً بالتشخيص اذ يقول :

من كـــل زاهرة ترقـرق بالنـــدى   فكأنهـــا عينٌ اليـــك تحدَّرُ

تبدو ويحجبهـا الجميمُ كأنهـــا   عذراء تبـــدو تـارة وتخفَّـــرُ

ان الزهرة التي ترقرق بالندى ، شبيهة بالعين التي تتحدَّر بالدمع ، والشبه علمي حسي منقول . انه وليد الذهن الذي يفتش عن معادلات او الذي يقصد الى التشبيه بذاته ، ويغوى بما فيه من صحة وصدق بالنسبة الى الحقيقة العلمية المطلقة. ان الشبه بين الزهرة الندية والعين الباكية لم يتصل بالنفس او بالشعور ، بل عبر ، مباشرة ، من العين عبر الخاطر الذي قرر الشبه ، دون ان يعتريه بالشعور . لقد افتقد الجذوة . وهذه الميزة الذهنية هي من خصائص شعر اصحاب البديع الذين يتحرَّون عن المقابلات العلمية الرقمية ، بينما يعتمد الشعر على الحقائق الشعورية الفلسفية التي تفيض عن يقين الوجدان من دون براهين المنطق وبيّناته .

• • •

وهكذا ، فان البيئة تؤدي للشاعر موضوعه ، فيعطيه معانيه وصوره من قدرته على الخلق والكشف . لهذا نقول ان قيمة البيئة الماديّة ليس في الموضوع الذي تبذله للشاعر بل في الصور التي تمدّه بها للتعبير عن انفعالاته ، كما سوف نرى في حديثنا عن مرحلة التجسيد في التجربة الشعرية .

البواعث الاجتماعية للتجربة الشعرية

تحدثنا في الفصل السابق عن البيئة في إطارها المادي وطبيعة العلاقة التي تربط بينها وبين التجربة الشعرية . وفي هذا الفصل نلم بتأثير البيئة الاجتماعية على تجربة الشاعر ومدى تأثيرها في بعثها ومد أبعادها وجعلها في مستوى المشكلة التي يعانيها ضمير العصر . والواقع أن الشاعر لا يدرك حقيقة تجربته إلا إذا نزع بها من حدود نفسه الى حدود المجتمع الذي يحيا بكنفه . فالمرء يتوهم ، حيناً ، أن مشكلته هي في نفسه ، بينما تكون ، غالباً ، في مجتمعه بقدر ما هي في نفسه ، أو بالأحرى ، إنها انعكاس لذاته في المجتمع أو انعكاس للمجتمع في ذاته . والعالم الاجتماعي يطغى على نفس الشاعر ويفرض عليها قيماً وحدوداً ، تشعرها ، غالباً ، بالقسر والعبودية . وقد يرفض الشاعر الحدود الاجتماعية ويتنازع معها ، دون ان يتخلى عن يقينه ووجدانه الخاص ، لأن الفرد يشعر ، غالباً ، ان تنازله للمحاذير والضرورات الاجتماعية يسفح أحلامه ومثله ويعفي عليها ، ويدعها في حالة من التنافر والخصام واللارضا . ولعل أهم مظهر من مظاهر التنازع بين الفرد والمجتمع يبدو في المفاهيم والقيم الأخلاقية والترجح الفاجع بين الخير والشر بين السلبية والإيجابية ؛ ولا بد للاديب من أن يعنى بهذه القيم ويعبر عنها ، بصورة مباشرة ، او غير مباشرة ، لأنها ترتبط ارتباطاً حميماً بسعيه الى تحقيق ذاته وتقرير مصيره في عالم تعصف به الشكوك والريب ، ويتخاصم فيه الوجدان الذاتي الخاص مع الوجدان الاجتماعي العام . ولئن كان هذا التنازع يبدو يسيراً في ضمير الانسان العادي الذي يجري على السنة والتقليد ، فانه يتخذ شكلا مأساوياً فاجعاً بالنسبة الىبعض الشعراء الذين يرفضون الواقع ويثورون عليه،ويحاولون ان يعدلوا ويبدلوا منه ، وفقاً للحقيقة التي تتجلى لهم . ولعل ردة المرء على مجتمعه وثورته على قوانينه ونواميسه وتقاليده ورفضه لواقعه ، هما الباعث الجذري العميق لبعض التجارب الشعرية . فتجربة عنترة تفجرت وفاضت من عصيانه الاجتماعي وتمنعه

على المصير الذي فرض عليه ؛ وكذلك فان سويداء ابن الرومي وثورة المتنبي ونقمته مرتبطان بموقفهما من المجتمع الذي كانا يحييان فيه وتنمو عبره جذورهما . وقد صدرت نقمتهما على معاييره الاجتماعية وواقع القيم التي ترفع أو تخفض من قدر الانسان ، حتى خيل اليهما ان عصرهما هو عصر الاغتصاب والظلم ، انهارت فيه القيم الاخلاقية والانسانيّة وسيطرت عليه قوى الشرّ والفساد وعمّت فيه الفوضى . وهكذا ، فان وراء تجربتهما الاجتماعية ، موقفاً خاصاً من حدود الخير والشرّ ، والرذيلة والفضيلة . ولئن كان موقفهما ينطوي على شيء من الايجابيّة ، والثورة في سبيل احقاق الحق ، فان ثمة شعراء كانوا يصدرون في تجربتهم عن السلبية او عن التنازع بينها وبين الايجابية . فأبو نواس يدعو الى مواقعة الشرّ والجهر بالمجون والموبقات ؛ وذلك يسوقنا الى الاعتقاد بان موقف الشاعر من قيم الخير والشرّ وترجحه فيما بينهما يثير في نفسه الانفعالات الخالقة ويبعث فيها الخواطر والافكار التي تكشف حقائق مجهولة وتبث فيها حالات من النقمة والوتر ، تحفز الشاعر الى الجهر باراء ومواقف تعدّل من الواقع الاجتماعي .

التنازع بين الخير والشر : ونحن إذ نشير إلى أهمية عنصري الخير والشرّ في بعث التجربة الأدبية ، لا نلزم الشاعر بالوعظ والإرشاد ، حتى يكون الأدب مطيّة للأخلاق، وانما نشير إلى ان حدود الخير والشرّ والتنازع بينهما ، يوريان في نفس الأديب حالة من الحيرة أو يبعثان فيها ردّة تفجر ينبوع التجربة وتذكي أوارها . ولئن كان بعض المثاليين يرون أن الأدب هو وسيلة لتطهير النفس وتهذيب الخلق بالترهيب والترغيب ، فان هذه النزعة قد تعدم وظيفة الخلق في الأدب وتحوله عن غايته الجماليّة إلى غاية خلقيّة ، فلا يعود ، ثمة ، مبرر لوجوده ولا يعود له غرض خاص به . فالفن ليس تحويراً للواقع وفقاً للمقتضيات الاجتماعية والاخلاقية وانما هو نزوع منه وانفعال بحقيقته دون ان يدع القيم الأخرى تقتحمه وتصرفه عن غايته . ولعلّ شكسبير أدرك ذلك في حدسه المبدع ، فهو بالرغم من توقيعه للمجرمين مصيراً منكراً ، نراه ينساق ، أحياناً كثيرة ، بالحسّ الواقعي فتتساوى لديه الرذيلة بالفضيلة ، عبر الانفعال المأساتي ، ويتخدّر العقل الخلقي الذي يقبض على العمل الفني من الخارج ، فنرى الاشخاص الفاضلين ، يلاقون في مسرحياته ،

مصيراً لا يقلُّ فاجعة عن مصير الاشخاص الشريرين . لذلك انتهت مسرحيَّة هَمْلت بمذحبة مروِّعة ، تساوت فيها مصائر الاشخاص في خضمِّ الفاجعة .

ولا نحسبن بذلك اننا نذهب مذهب الأصمعي في القول بان « الشعر نكد بابه الشر ، فان دخل في الخير ضَعف » . فالخير حريٌّ أن يُخصب الانفعالات الفنيَّة ويفجِّرها ، لكنه يبدو في ظاهره أقل قابلية من الشرِّ ، لانه رمز للايمان والطمأنينة والرضا بواقع المصير والوجود ؛ فهو يقبل الاشياء ويتفاءل بها ، ويهدىء من روع النفس ، ويحرِّرها من الرعب والحقد والثأر والشعور بالنقمة والتحدِّي ، وما إلى ذلك مما يتنازع به المرء مع مصيره وعقله ، محاولاً ان يفرض ذاته على الأشياء ، بدلاً من أن يرضخ هو ذاته لما تفرضه عليه. أما الشرّ ، فهو الذي يبعث الشكّ ويحيل التفاؤل إلى نوع من الشعور بالتخلِّي والعبث والهاوية ، وهو الذي ينقُضُ حدود الأشياء ويرفض معطيات العقل ، ويذرع البلاء والخراب في النفس ، وهو كذلك الذي يغشى العالم الهادىء المطمئن بسور الارتجاج والتشويه ، مبدِّلاً ملامح الأشياء ، مفككاً أوصالها ومغيِّراً أحجامها وأقدارها ، حتى يُحيل روضة الحياة إلى بلقع عاله عالم الفساد والانحلال .

ومهما يكن ، فان الخير والشرّ يتقاطبان ، يكاد لا يبعث احدهما الا بموت الآخر . فهما ، أبداً ، في مدٍّ وجزر ، يدويان في النفس ويحركان اعصارها ، ويبقيانها في حالة ، يمتزج فيها النور بالظلمة ، فلا تبدو هياكل الأشياء ، بل اشباحها وظلالها ، اي اطياف التجارب الشعرية. لهذا ايضاً لا نبرح نقول ان وراء تجربة الشر صراعاً دائماً مع الخير ، وليس تعبير الشاعر عن ازمة الشك والشر في نفسه ، الا ايعازاً قائماً غير مباشر بان عصب الخير والفضيلة لم يمت في نفسه ، وان كان قد وهى وتخدر واستسلم . فالشاعر لا يعبر عن يقين الشر او يقين الخير بل عن تصارعهما . والشعر يتولد من عراك النفس وليس من مهادنتها ، انه النجيع الذي يسيل من جراحها . ولعل اكثر الشعراء انصرافاً للتعبير عن الرجس والمنكر واللعنة ، يظهرون سوراً كثيرة من تلك الازدواجية . ففي شعر ابي نواس تردد دائم على امور البعث

والعقاب والحدود، وهو لا ينفك يجادل ويتنكر لها . مظهرا بطلانها ، وسخف من يتبعونها . ولقد كان ذلك كله ، اشارة واضحة إلى ان باعث التجربة في شعره ليس يقين الشر ، بل توزعه وترجحه بينه وبين يقين الخير . فالتنازع الخارجي مع الدين . هو رمز للتنازع الداخلي بين الرذيلة والفضيلة . وكذلك ازهار الشر في شعر بودلير فهي لم تصدر عن الرذيلة في نفسه بقدر ما صدرت عن اندحار الفضيلة امام ذاتها وانهزامها انهزاماً وجودياً قانطاً بتأثير شعور بودلير بالعقم والعبث ولا جدوى المصير البشتري . فالزهور هي زهور الشر . أما الجذور فهي جذور الخير .

شعراء اللعنة : وهكذا فان شعراء اللعنة هم المخذولون . الشاعرون بالسقوط والتخلي واللارجاء ، وهم يمثلون انتصار الاهواء والميول والغرائز الغامضة على العقل المترصن والفضيلة القانعة بذاتها ، بعد ان تقتحمها التجارب ، فتشك بذاتها ويستبد بها القلق ، فتتزعزع وتوشك ان تزل وتهوي . ولكم يؤمن المرء بالفضيلة . ويعجز عن تحقيق ما آمن به . فهو يعانقها في احلامه بينما يتعفر في واقعه بالرذيلة ، ويكاد لا ينهض حتى يقع من جديد ، ويكاد لا يقيم اعراس الخطيئة حتى يشيع في نفسه حس الانحدار والهزيمة والندم. ومتى غدا الانسان، هكذا، موثوقاً، مقيداً، يحمل صخرة المصير على كتفيه يكاد لا ينهض إلى الذروة ، حتى يسقط إلى الهاوية ، عندئذ تتفجر التجربة الادبية من حنين النفس إلى عدن الفضيلة ، وهي تشعر بجحيم الخطيئة والندم . هناك اشخاص يسقطون وينعمون بسقوطهم لانه يمثل يقين الكفر ، وهناك من يُسقطون بالرغم منهم ، ويتداعون ، في نهاية الاعصار ، كالانهيار والزلزلة . وسقوط هؤلاء هو نصف سقوط . لانه انحناء للواقع والقدر وقسراً . هؤلاء هم الساقطون المعذبون ، الذين تخلى عنهم اليقين ، وخذلتهم ارادتهم وفجعوا بمثلهم ، وقد صدرت عنهم التجارب بصدق الجرح والانين .

سور الانشقاق والانفصام : وهكذا يظهر لنا اخيرا ، ان الشعر رغما عن تحرره من المقاييس الاخلاقية من الناحية النظرية ، فانه يبقى مقيدا بها اشد التقيد في الواقع ، اذ ان التجربة الادبية لا تبعث ولا تخصب ، الا عندما يحدث تأزم اخلاقي

مصيري في وجدان الاديب يؤدي به إلى اللبس والحيرة . فالاخلاق للاديب ، هي كالواقع ينطلق منها ويتنازع معها وفي احيان كثيرة يتخطاها . ولئن كان الاثر الادبي لا يقيم بمقياس الرذيلة والفضيلة، فانه يقيم بمدى ارتباط التجربة الادبية بمصير الاديب والمجتمع وما إلى ذلك من قيم نفسية واخلاقية وحضارية .

لذلك لا نفتك نرى ان من بواعث التجربة الادبية ايضاً ذلك الاصطدام بين نفس الشاعر التي تريد ان تحقق ذاتها والواقع الاجتماعي ، اي واقع الاخلاق والعادات والتقاليد الذي يصيبها بالكبت ويحيل رغائبها ويوجه سلوكها . ولئن كان التوافق بين الذات الفردية والذات الاجتماعية يبعث في نفس المرء الشعور بالغبطة والرضا ، فان الاصطدام بينهما يبعث في النفس سورا عظيمة من سور الشقاق والانفصام ، وعزفا وبؤسا بين مد الاشياء وجزرها . بين اليقين والشك . بين التقليد والتجديد . وما سوى ذلك من مظاهر الخصام بين نفسية الفرد وبيئته . وبالرغم من ان المرء يتكيف وفقاً للبيئة وينحني لها ، فانها تبقى في ضميره المظلم . وفي لاوعيه ولا شعوره ، إحساساً غامضاً بالكبت والقهر وانعدام التطور . وبدلا من ان تكون المجال الحيوي الذي تتحقق فيه الشخصية . فانها تنقلب . غالباً ، إلى عائق لها يسفح احلام الاديب ويعفي على مثله ويقيده تقييدا مرهقاً بالواقع .

الفشل ونقصان الذات : وان من ينظر في البواعث الخفية للتجربة الادبية يتحقق له ان وراءها صراعاً دائماً بين الفرد ومجتمعه واحساساً راغماً بالهزيمة والفشل ونقصان الذات . واحساساً حادا بمستحيل الاشياء ورفضا لحدودها وامتناعاً عن الخضوع لها . والادباء الكبار هم الذين يحلمون احلاما لا يسعها مجتمعهم ولا يسيغها ولا يقوى على متابعتها واللحاق بها . فيشعرون بالانفراد والغربة والمستحيل ويحيون في عالم فني . تمحي فيه الحدود بين القوة والفعل او بالاحرى تتحد فيه القوة بالفعل وتحقق ذاتها . بعد ان تعجز عن ان تتحقق تحققاً طبيعياً .

وهكذا ، فان في أعماق الأزمة الفردية قضية أجتماعية ، كما ان في اعماق الأزمة الاجتماعية ملتقى الأزمات الفردية . والتجربة الأدبية تنشأ فردية آنية جزئية ، لكنها لا يمكن ان تبلغ مداها وتحقق ذاتها وتوفي إلى ذروتها ، الا اذا خرجت عن حدود الفرد إلى المجتمع ، ومن الواقع الخاص إلى الواقع العام . وغدت المشكلة في نفس الاديب

رمزاً للمشكلة في ضمير الانسانية ، لأن المجتمع هو مجال تكامل التجربة الأدبية ، كما انه مجال تكامل الفرد ، والأديب لا يمكن ان يدرك الأبعاد الحقيقية لتجربته ، الا اذا بلغ الابعاد الحقيقية التي ينطوي عليها واقع مجتمعه .

وطأة المجتمع على الفرد : ومهما يكن ، فان نظرية فرويد في الباعث الفني ، تظهر لنا وطأة المجتمع على الذات الفردية ، وتظهر ان التجربة الادبية تصدر ، غالباً ، عن ذلك الانفصام الذي يتولد في النفس ، عندما تحاول الذات البدائية الأولى ان تتحرر من الذات الاجتماعية المتطعمة بها ، والتي لا تبرح تصدها وتكبتها حتى تتلفع بالأسى وتشعر بالقهر والتحدي ولا تعتم ان يغشاها الوهم ويختلط عليها الواقع والمستحيل، فتنطلق من سجنها ، سجن المنطق والفهم والتقليد لتتنفس بشكل غامض فيما يقوله الشاعر ويشعر به ويخوض فيه . ان الصراع الحي القائم بين الذات البدائية الأولى والذات الاجتماعية ، بكل ما فيه من عنف الغريزة واندفاعها ولاارتدادها وبكل ما فيه من التحدي والرغبة وما ينطوي عليه من بعث بعد موت وانتفاض بعد ركود، هو الذي يبعث القلق ويحرك أعصار النفس وأغوارها الهادئة باعثاً فيها ذلك الانفعال الخالق الذي يبدع به الانسان العالم من جديد . لهذا لا ننفك نرى ان الحركات الفلسفية والشعرية الحديثة تهدف ، في معظمها ، إلى تحرير الفرد من طغيان المجتمع عليه والعودة به إلى احضان حريته الأولى عندما لم تكن نفسه تعاني الكبت والحرمان ولم تكن تنطوي على ذاتها ، بعد ان يصدها الواقع . وليس تأكيد الوجوديين ان الوجود هو سابق للماهية إلا محاولة لفك عقال النفس ، مما ترسب فيها وتراكم عليها ، بعد ان خرجت من عدن الفردية التي تحقق ذاتها بذاتها ، من دون المجتمع الذي وجد أصلاً ، ليبسر تكاملها ، فاذا هو يحد ذلك التكامل ويصده ويستبد به . وليس ما نشهد في أدب السرياليين من تعبير تطغى عليه الفوضى ويشيع فيه الهذيان ، وتنحل خلاله الروابط المنطقية ، وليس ما نشهده ايضاً ، من تصريح بتسمية الأشياء التي يحرص المجتمع على كتمانها او الاشارة اليها بغموض ، بالاضافة إلى إزالة الحدود الاخلاقية إزالة تامة من حدود التجربة ، ليس ذلك كله الا ثورة على المجتمع ، وما ينتسب اليه أو ما يتولد منه ، من قيم كالفكر والمنطق والفضيلة وسائر المقاييس والحدود . انها عودة لحالة التشويش البدائي عندما لم يكن المنطق قد أحكم نظام التفكير

الذي يعجز عن التعبير عن حقيقة النفس وعودة إلى الحربة البدائية ، عندما كانت النفس تحيا في غريزة الأشياء التي لا يعيقها عائق . لهذا كثرت في ذلك الشعر سور الشذوذ والهلسنة ، وطافت به أحداق راعبة غريبة شاحبة ، وذلك لأن الفكر المرضي ، كما يقول بلونديل ، هو فكر لا اجتماعي او بالأحرى فكر انحلت فيه الروابط الاجتماعية . ومعظم الآثار الأدبية التي تتناول الحديث عن المجتمع هي محاولة لرفضه واصلاحه وتخطيه والنهوض به من واقعه إلى مثال يتوق اليه الأديب ، أكان ذلك خيراً، كما في أدب روسو أم شراً كما في شعر ابي نواس . فالأدب الكبير ينطلق، دائماً ، من الواقع الاجتماعي ، لكنه لا يعتم غالباً أن يثور عليه ، ويأنف منه او يرتد عنه . شهدنا ذلك في أدب الوجوديين والسرياليين والرومنسيين ، حيث نرى الهموم الفردية تسمو وتكبر وتتضخم حتى تتقمص الهموم الاجتماعية تعبيراً عن تنازع الفرد مع المجتمع . وهذا ما كنا نشير إليه ، سابقاً ، إذ قلنا ان الانفعال قد يبدأ فردياً ، إلا أن نموّه النفسي والفني يجعلانه في النهاية اجتماعياً ، لأن مشكلة الفرد توهم أنها في نفسه ، بينما هي في الواقع في مجتمعه .

الأدب الذهني : ومن هنا يجيء حكمنا قاسياً على ذلك النوع من الأدب الذهني الذي يعزل تجربة الأديب في المطلق ويؤلف بيئة فردية فكرية في الوهم ، يعبر عنها بما عرف في تقليد المعاني والصور التي تحدّرت اليه ممن سبقه ، محاولا صقلها وتزيينها وبلورتها ، بعد ان يقطع كل صلة بينها وبين نفسه او بينها وبين رحم العصر الذي ينبغي ان تغتذي منه . ومثل ذلك الشعر يثير بالدهشة والغرابة وقدرة الشاعر على توليد المعاني وتعميتها ، لكنه لا يؤثر تأثيراً نفسياً عميقاً لأن الشاعر لا يتمثل فيه ما يعانيه في واقعه ، او يتنازع به مع عصره . وذلك يعني أن مثل ذلك الأدب لا يرافق الانسان في محاولته لتحقيق نفسه عبر الزمن . هناك أزمة دائمة هي أزمة الوجود وهي تتخذ أشكالاً مختلفة بالنسبة للبيئة والعصر ، ولا تبدو حيّة صادقة ، إلا اذا واجهها الأديب من خلال بيئته وعصره ، دون ان يتخلى عن السمو بها إلى الشمول والمطلق . ومعظم الآثار الادبية الخالدة تعكس مشكلة العصر ، لأن مشكلة الانسان بالوجود لا تتخذ شكلاً وجدانياً إنسانياً ، إلا في حدود المكان والزمان ، أي في حدود البيئة والمجتمع .

وهكذا ، فان نزاع المرء مع نفسه يتطوّر ويمتد ويتسع ، فيظهر وكأنه انعكاس لنزاعه مع المجتمع ، كما ان نزاعه مع مجتمعه ، يتطوّر ويمتد فيغدو رمزاً لتنازعه مع الوجود والقدر والمصير . فالتجربة الشعرية تنطلق من الواقع الفردي . لكنها تكاد لا تنزع إلى التكامل ، حتى تعانق الواقع الاجتماعي وتحل فيه . وعندما تحاول ان تبلغ ابعادها القصية وتدرك كليتها تغدو ميتافيزيقية ، متخطية الفرد وبيئته ومجتمعه ، إلى المصير الانساني المطلق ، دون ان تتخلى عن تقمص الواقع الفردي والاجتماعي ، او تقعَ في التجريد العلمي الفلسفي .

ولعل ذلك ينطبق على التجربة الشعرية كما ينطبق على سائر التجارب الأدبية . فمدام بوفاري لا تمثل ذاتها بقدر ما ترمز إلى اوروبا كلها ، بجميع ما فيها من خدع المظاهر والتجديد الذي ينطوي على الإباحية والرذيلة وحب الشهوات والرغبة الشبقية بالترف والغنى . لقد كانت هذه المرأة تتظاهر بالفضيلة والرصانة حتى ينخدع بها الناظر لتفننها في إخفاء روغانها وسوء طويتها . وكذلك حضارة اوروبا كانت توهم بالجمال والعظمة ، عصرئذ ، بينما كانت ترضع في الحقيقة ثدي الخطيئة . وتعيش سراً في رخمها . وبذلك يكون الفرد قد غدا رمزاً للمجتمع او تكون مشكلته قد توحّدت معه واصبحتا مشكلة واحدة . ومشكلة مدام بوفاري هي بنفسها وبأحلامها المحرورة المريبة ، وهي بالاضافة إلى ذلك مشكلتها بمجتمعها الذي غذّى تلك الاحلام المشبوبة ، وغرّر بها ، وبعد أن أوهمها بنغيم الاشياء ، اذا به يقذفها ، في النهاية إلى جحيمها .

التجربة الاجتماعية في الشعر العربي : ومن ينظر في طبيعة التجربة الاجتماعيّة في الشعر العربي ، يبدو له تقلّصها وتضاؤلها بالنسبة للتجربة الفرديّة وذلك لأن الشاعر العربي كان يعنى بهمومه الخاصّة التي لا تتعدّى المشكلة الجزئية كالفخر والرثاء والهجاء وما أشبه ، وهو كذلك ، قلما عبّر عن التجربة المرتبطة بحدود الزمن والمكان لانصرافه إلى الذهنية والاطلاق وعنايته بمثال الأشياء وفقاً لسنّة المعاني المتوارثة . فليس في الشعر الجاهلي الا نبذ قليلة من القصائد التي تعالج المشكلة الاجتماعية العامّة وتعكس الهموم التي يعانيها الفرد من جرّاء اتّصاله بالآخرين

وقيامهم إلى جنبهم . ولئن كان الجاهلي فردياً في نزعته البدائيَّة ، فان الاموي ، انطلق من المجتمع الضيّق إلى الدولة بل الامبراطوريَّة ، لكنه لم يكد يعنى الا بالجانب السياسي ، وهو أقل الفنون الشعريَّة تعبيراً عن الوجدان الجماعي وما يعانيه من هموم الحياة والقدر والمصير . لهذا يعتبر بشار أهم من تصدّى لهذا الجانب الهام من الحياة البشرية ، وبخاصّة في نزعته الشعوبية التي تثور على نظام الولاء واستذلال قوم لقوم بالأصل والنسب والعرق . ولئن كان عنترة قد خطر بشيء من ذلك في شعره ، فانه لم ينصرف إليه انصرافاً انسانياً واعياً شأن بشّار الذي يرى ان الولاء ينبغي ان يكون لله وليس للناس ؛ الا ان الازمة الاجتماعيَّة لم تنعكس انعكاساً تاماً الا في شعر ابي نواس وابن الرومي والمتنبي ، الذين عبَّروا عن ثورة الفرد على المجموع وتصدّوا للقيم والمفاهيم الاخلاقيَّة السائدة ، متنازعين معها ، مظهرين بطلانها . وتظهر التجربة الاجتماعية ، خاصة في شعر ابي نواس ، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمبادىء الخلقيّة والتعاليم الدينيَّة ، ونكاد لا نشهد قصيدة في خمرياته دون ان يكون لها جذر اجتماعي ، يعرض فيه لتسفيه من يخالفون مذهبه ويرون غير رأيه . وقد كان من فضيلة أبي نوّاس أنه وفّق في التعبير عن أحوال الشك والقلق التي عصفت بالمجتمع العباسي ، والصراع بين العقل والنقل والايمان والفكر ، متخطياً ، أحياناً ، الحدود الاجتماعية ، إلى الحدود الماورائية ، مصوراً تنازع الانسان مع اليقين ، وحيرته في أمر نفسه وأمر الوجود . ولعلّ الخصام الذي استفحل أمره بين المعتزلة والأشعرية لم يلاق صدى في الشعر إلا في خمريات أبي نواس حيث دخلت المعادلة الكلاميّة الفلسفيَّة إلى روح التجربة الشعرية ، وغدا أبو نواس يعبّر عن نفسه من خلال العصر ويعبّر عن العصر من خلال نفسه . وهكذا ، فان أبا نواس هو أهم روّاد التجربة الاجتماعية في الشعر العربي ، لان تنازعه ، مع نفسه ومصيره تجسَّد من خلال تنازعه مع القيم والمبادىء والتقاليد التي شهدها في عصره .

•



الموضوع والثقافة وقيمتهما في الأدب

١. قيمة الموضوع في الشعر :

- لا قيمة للموضوع بحد ذاته .
- هوميروس وغضب آخيل .
- ابن الرومي ووصف العاهات .

٢. الثقافة وتأثيرها في التجربة الشعرية :

- ماهية الثقافة .
- الثقافة بين الشعر البدائي والشعر الحضري .
- موضوع واحد وشاعران متفاوتا الثقافة .
- الثقافة تنزع بالتجربة من الجزئية الى الكلية .
- أحزان المهلهل والخنساء وأحزان ابي العلاء .
- الثقافة قد تفسد التجربة .



ذكرنا ، قبلا ، ان التجربة الادبية تنزع إلى الاتصال بواقع العصر والحضارة والمصير من خلال نزوعها إلى التكامل والكلية . الا ان ذلك لا ينبغي ان يسوقنا إلى الاعتقاد انها ينبغي ان تكون مطيّة للوعظ والتصحيح . ولقد طفرت في الادب العربي ، أخيرا ، نزعة إلى الالتزام . أوشكت ان تقصر قيمته على فضيلة الموضوع ومدى ارتباطه بظاهر القضايا الاجتماعية من دون سواها ، غير مميزة ، غالباً ، بين الانفعال العصبي الذي هو قدر شائع بين الناس كلّهم والانفعال الفني الذي يمتازبه الفنان من دونهم . فالناس ، جميعاً ، ينفعلون بمشاهد العوز والموت والظلم والدمار وما اشبه ، الا ان انفعالاتهم تبقى مضمرة آنية خرساء لانها لبثت في حدود اعصابهم وتوترها العارض ولم يقدر لها ان تنطلق من ذلك الانفعال الكثيف المظلم ، إلى الانفعال الفني الذي يعمّقه ، ويمدُّ أبعاده ويجعله يشفُّ ويدرك ذاته ويفصح عنها .

مواضيع مثيرة بطبيعتها : وينبغي ان ننتبـــه ، ايضاً ، ان ثمة كثيراً من المواضيع المثيرة بذاتها وطبيعتها الخاصة . فالازمات القومية والوطنية والاخلاقية والاجتماعية ، هذه كلها تحرك اعصار النفس وتدوي فيها . وقد يميل بعض القراء إلى تعظيم الادباء الذين يتصدون لمثل تلك الازمات ويتوهـمّون ان انفعالهم صدر عن ابداع اولئك الادباء بفنهم ، وقلما يفطنون إلى ان تلك المواضيع تحمل الاثارة او الفاجعة بذاتها وبفضل طبيعتها الخاصة وعلاقتها بسعادة الانسان وتعاسته وتحقيقه لذاته ومثله العليا . وكم من قارىء يعجب بقصائد الثارات الوطنية والحماس القومي او يطرب ويترنّح لقصائد أخرى تكشف له ما استتر من مفاتن الجنس ، وتدغدغ ما يضطرب ويدلهمُّ في اعصابه من حسرة العري وما اليها . وهؤلاء القراء يعجبون بتلك القصائد اعجاباً وطنياً او جنسياً او عاطفياً ، وقلما يعجبون بها اعجاباً فنياً جمالياً . لهذا لا بد لنا من ان نكرر ، أبداً ، انه لا فضيلة للموضوع بحد ذاته . فقد يتولى الفنان اعظم الفواجع ، دون ان يوفق في النهوض إلى مستواها والابداع في الولوج إلى

رحمها . وقد يتولى فنان آخر موضوعاً يسيراً ، لا شأن له بحدّ ذاته ، فيوفق في ابداع اثر فني خالد .

قدرة الأديب على الإبداع : وهكذا ، فان الموضوع يغتني ويفتقر ، بالنسبة لغنى التجارب التي يحتضنها نفس الأديب . فلو لم يكن لدى هوميروس قدرة على الابداع ، لما نزع من موضوع غضب اخيل إلى موضوع ارحب ، هو موضوع النفس البشرية في ميولها المختلفة واهوائها المتعددة ، ولما قدر له ان يحول قصة ذلك الغضب الفردي ، إلى قصة حضارة وشعب وتاريخ أمتين بأكمله . ولعل هذا ما كان يشير اليه راسين فيما قال : « ينبغي ان نبدع شيئاً من لا شيء » ، راداً بذلك على الذين يعتقدون ان موضوع الادب ينبغي ان يكون دائماً كثير المفاجآت ، محشوداً حشداً هائلا . فليس المهم ان يؤثر الاديب بافتعال الطوارىء النادرة وانما المهم ان يصور الحالات الغامضة ، البعيدة الغور التي تجتاح النفس البشرية تحت وطأة مصيرها . فاي موضوع يبدو اكثر تفاهة بحد ذاته من اللحية ، انه رمز للعقم وانعدام المعاني . الا ان قدرة الابداع عند ابن الرومي اخرجته عن تفاهته وعقمه ومنحته أبعاداً انسانية اذ انطلق الشاعر من واقع اللحية إلى واقع المصير البشري ، ومصير العدالة بين الناس . وكذلك امر النافذة التي تكاد ان تعدم اية قيمة بحد ذاتها لانها غير مرتبطة ارتباطاً ظاهراً باحدى القضايا المصيرية . الا ان قدرة الابداع والبعث والحلول عند مالرمي[1] جعلتها تنطلق من ذاتها وتتخطاها ، وبعد ان كانت نافذة في احد المستشفيات ، اذا بها تغدو عبر التطوّر الداخلي للقصيدة نافذة للمطلق والتحرر من جدران الكون المكتظ برائحة الاوبئة والادوية . اما السفينة ، فقد تحررت من معناها ودلالتها التقليديين بعد ان حلت فيها روح رانبو ، فعرّتها نشوة السكر والضياع وامست رمزا لسفينة الحياة في ضياعها وترديها بين الحقيقة والوهم ، بين ما تراه العين وما يتراءى للنفس . وان من ينظر في واقع الاثار الادبية الكبرى يراها تنطلق كما انطلقت القصائد السابقة ، من نقطة ضئيلة ، تبدو في ظاهرها عادية . فموضوع مسرحية هملت ، لا يعدو مشكلة الثأر . وكان من الممكن ان يحولها شكسبير إلى

---

١ – أحد الشعراء الفرنسيين .

عقدة من المفاجآت البوليسية الخارجية التي تستحوذ على لب القارىء بالغرابة ، الا ان قدرته على الابداع وانصرافه انصرافا نفسياً ، داخلياً ، جعلاه ينطلق من تلك المشكلة المعقودة في وجدان هملت إلى مشكلة المصير البشري المعقودة في ضمير الانسانية ، حتى غدا تساؤل هملت عن غايته ووجوده وعدم وجوده ، رمزاً لتساؤل الانسانية عن غايتها ووجودها وعدم وجودها ، وعن جدوى القيم والحضارة والحياة بمجملها .

ومن ينظر في طبيعة الاسباب التي تجعل الانفعال الفني يضمر ويتقلص او يخصب ويتسع ، يدرك ان للثقافة تأثيراً عظيماً .

الثقافة وتأثيرها في التجربة الشعرية : لا شك ان وراء الابداع الأدبي موهبة مبدعة تجمع أشتات المظاهر في الوجود ، وتوغل إلى ابعاد التجارب في النفس الا ان الموهبة ذاتها تبدو قاصرة اذا لم تخصبها الثقافة . ولئن لم يكن كل مثقف أديباً ، فقلما نجد أديباً غير مثقف . ولسنا نعني بالثقافة تلك المجموعة من المعلومات التي تحفظها الذاكرة او يختزنها الذهن وانما تلك التي تنحل في شخصية الاديب وتنصهر وتذوب فيها وتغدو جزءاً منها كما يغدو الطعام جزءاً من الجسد . والثقافة تهب الاديب ما ادركته الانسانية في عمرها الطويل ، وتوفر له من تجارب سواه . وبالاضافة إلى ذلك ، فانها تصله بروح الأشياء وراء مظهرها الزائف المخادع ، وتجعله يكتشف الكلّ من ضمن الجزء والعمق من خلال اللجة والأبعاد القصية من خلال الرموز القريبة . ولئن كان الانفعال مشتركاً بين الناس، كما ذكرنا ، فان الثقافة تخرجه عن بداوته وتطلقه من آنيته وجزئيته، فيشق الاديب فيما وراء ذلك الانفعال الطارىء آفاقاً من الرؤى التي لا يمكن ان تراها العين العادية القاصرة واجواء من الخواطر التي لا يمكن ان يلمّ بها الفكر العادي. فالجاهلي، مثلا، عانى الحب حتى التتيّم، وقد وفق في التعبير عن انفعاله البدائي العنيف ، لكن اعصاره النفسي لبث يغشى سطح الاشياء والمظاهر في الوجود ، وقلما وفق في الولوج إلى رحمها المضمر . وبالاضافة إلى ذلك ، فقد شخص امام مظاهرها بحدقة مروعة مدهشة ، واعتكف عليها ينقلها نقلا دقيقاً ، مرهوناً لجزئياتها الظاهرة المخادعة ، دون ان يوفق في اقتحام اسوارها الحسية ،

وادراك الابعاد الروحية والوجودية التي تستتر وراء برقعها وقشرتها الصلدة ؛ فتغرر بصره ومن ثم عقله بها ولبث حسيرا امام جدارها . ولئن كان ، ثمة ، عقدة من البواعث وراء تلك الظاهرة فان اهمها ضعف ثقافة الجاهلي ، لأن البدائي يعجز عن الارتقاء إلى الكليات من ضمن الانفعال الآني العارض . فهو يفتقر إلى الثقافة التي تبصر الوحدة في الاختلاف والديمومة عبر التغير والصوفية المضمرة وراء احجام الاشياء واصباغها الخارجية ومادتها الميتة . لذلك ظل الطلل طلل حجارة ونؤي واثافي وما اشبه . ولم يقدر للجاهلي ان يفطن إلى ان ظاهر الطلل ليس ، في الحقيقة ، سوى رمس وان آثاره ليست سوى اشلاء الحياة وهيكلها المندثر الحزين . لذلك ظل يلتفت اليه بحسرة خارجية ، بدون ان يحل فيه ، فيغدو طللا وجودياً نفسياً ، بعد ان كان طللا وصفياً مادياً .

محاولة لمعانقة المطلق : وهو كذلك اذ اعجب بجمال المرأة وتعقد بحبها ، اخذ يجيل في الطبيعة ، مجسداً انفعالاته في حدود المشاهد البصرية المتشابهة ، معيداً المظهر الى المظهر والجزء الى الجزء راداً الاشياء الى ذاتها ، مذعنــاً الى حدودها واسوارها القائمة في حواسه. اما ابن الرومي ، وهو شاعر حضري اغنى موهبته بركام من الثقافات ، وبخاصة الفلسفية منها ، فقد كانت ثقافته تنزع به ، غالباً ، الى الشمول والرؤيا الكلية لمصير الاشياء . رأينا ذلك في اللحية التي بدت في مطلع القصيدة كمخلاة الحمار ، وقد جعلت بعدئذ تتطور من ذاتها وتتطاول وتمتد ، حتى اوشكت ان تخرج من حدود الانفعال الآني الى نوع من المطلق الشاحب شبه المريض ، فلم يعد الاختلال في ذقن ذلك الرجل بل في خلية الحياة نفسها . ولقد كان هذا التوق الى معانقة المطلق محاولة لربط الوجود بما هو دائم فيه ، او فيما وراءه من ابعــاد ميتافيزيقية تحتضنه وتغلفه بالرموز والظلال . ولولا ذلك النزوع العام الذي فجرته الثقافة ووشحته نفسية ابن الرومي المتشائمة المريضة ، لما قدر له ان يبصر ملامح الله وراء ملامح اللحية . والثقافة بذلك فجرت الحدود والسدود بين المظاهر ووحدتها في محيط الحياة الهائل . وكذلك الامر في قصيدة وحيد المغنية ، فقد استهل الشاعر ببعض أبيــات تشبيهية ممتدة من عمود الوصفية في الشعر القديم ، الا ان ثقافتــه ما عتمت أن

فجّرت انفعاله ، وعمقت اغواره وخطفت به من حدود النزوة العارضة الى التجربة الانسانية العامة ، فلم تعد وحيد تمثل ذاتها والمرأة بقدر ما تمثل الحياة ، ولم يعد ابن الرومي يمثل ذاته بقدر ما يمثل واقع الانسان في تنازعه معها :

لَيتَ شِعري ، إذا أدامَ إليهـا ... كرّةَ الطَرفِ مُبدِئٌ وَمُعيدُ
أهيَ شيءٌ لا تسأمُ العَينُ منهُ ... أمْ لهـا كلَّ ساعةٍ تجديدُ
بلْ هيَ العيشُ لا يزالُ متى استُعرِضَ يُملي غَرائِباً وَيُفيدُ

فابن الرومي يُنعم بالتساؤل ويُلحف به ، حتى يدرك الكل من ضمن الجزء الذي هو رمز مموَّه له . فلغز وحيد ليس سوى لغز الحياة ذاتها ، انه سراب الحقيقة ووهمها ، نكاد لا تلتقطه حتى يزول ويتعفّى ويطالعك من جديد . وليس ما نشهده في هذه التجربة من نزعة الى التكامل والخروج من حدود الاشياء وحيزها البصري الحسي الا مظهر من مظاهر الكلية المطلقة التي تخلفها الثقافة في عصب الشاعر .

امرأة غريزية وامرأة وجدانية : وقد يكون من الضروري ان نقابل بين قصيدتين تتناولان موضوعاً واحداً لنُحصي الفرق بين التجربة الانفعالية العارضة التي يأكل بعضها البعض الآخر ، والتجربة المثقّفة التي تتسامى وتتوالد وتتنامى ، بعضاً ببعض . يقول احد الشعراء في وصفه لمرور امرأة في الشارع :

شارعُنا أنكرَ تاريخَهُ ... والتفَّ بالسَّاقِ وبالجَّوربِ
شارعُنا يمشي على شَوقِه ... يمشي على جُرحِ هَوى مُرعِبِ
حرّكتِ بالإيقاعِ أحجارَهُ ... فاندَفعَتْ في عِزّةِ المَوْكِبِ
تمَهَّلي بالسير ، هَلْ رَغْبَةٌ ... ظلّت بصدرِ الدَربِ لمْ تَرْغَبِ..

فالشاعر يتحدث عمّا عاناه من عبور تلك المرأة ، تحت وطأة انفعال عصبي ، اصطخب في حواسه ، وعبر عن ذاته في حدود هذه النزوة ، دون ان تتعمق

وتكتسب ابعاداً نفسية وتتطور تطوّراً وجدانياً ، بتأثير الثقافة . اما صلاح لبكي فيقول في الموضوع ذاته :

مَرَرْتِ دونَ النَّـاسِ ، مجهـولةً فتّـانـةً ، ضاحِكـةً ، لاهيَـهْ
مَنْ أنتِ ؟ لا أدري وما هَمَّـني جَهْلي وجَهْـلي اللَّـذة البـاقيهْ
أجمَلُ ما في الشِّعْرِ أُنشُوْدَةٌ ، تبقى بلا وزنٍ ولا قـافيَـــهْ
فإنْ تكُونيْهـــا ، تمنَّيْتُ الاّ نَتَـلاقَى مَرَّةً ثـانيَـــهْ

ان الشاعرين ، جميعاً ، انفعلا بعبور المرأة ، فبينما بقي الأول في حدود نفسه ينقل طفرة انفعاله ، اذا بالثاني ، يجوز من مشهد عبور المرأة ، وهو حادث جزئي عارض وينهض به ويَرْبطُه بقضيَّة إنسانيَّة عامَّة ، هي قضية الوهم الذي يُضفي على الأشياء جمال المجهول والواقع الذي يُحيلها ويَسْفَحُها . فالمرأة قصيدة ، جمالها في كونها شيئاً يُعانى بغموض في النَّفس ، كما تُعانى التجربة ، فاذا عرفت ، فان جمالها يتضاءل وربما يزول، كما توشك التجربة ان تفقد ذاتهـا وتزول ، عندما تجري عليها أحكام الوزن والقافية . وهكذا ، فان ثقافة الشاعر جلّتْ انفعاله وعمقّته وجعلته يميل الى اكتشاف الوَحدة في مظاهر الوجود . فالاشياء قد تختلف في ظاهرها لكنها تتفق في مضمرها .

الثقافة باعث الشمول : ومهما يكن، فان الثقافة ضرورية لتجعل تجربة الاديب الخاصة رمزاً لتجربة العصر الذي تنمو فيـه جذوره . انها باعث الشمول والعمق ، وهي التي تمكن الاديب من ان يبدع شيئاً من لا شيء . فالانفعال والاخلاص ضروريان للادب ، لكنهما يبدوان قاصرين إذا لم تتسنَّ لهما الثقافـة لتفجّر أبعـادهما وتجعلهما رمزاً للمشكلة الـتي يعانيهـا ضمير الانسان والعصر . فالنَّاس ، جميعاً ،يُعانون الحُزن ، مثلا ، لكن حزنهم يبقى غالباً اختلاجة مخنوقة محشرجة في نفوسهم ، ويلبث نتيجةً لمشكلتهم الخاصَّة . أما أحزان بودلير ، كما نراها في أزهار الشر ، فقد انطلقت من واقعه الخاص وجعلت تتضاعف بذاتها وتمتد في نزوعها الى المطلق ، حتى غـدَت هموماً وأحزاناً ميتافيزيقية ، تعبر عن

وحشة الانسان وانسحاقه في سجن الوجود ذي القضبان الحديدية ، كما يقول بودلير نفسه . وعَبْرَ ذلك كلّه نشهد عالم باريس والعصر وانحلال الاشياء وقيمها في ضمير الانسان الذي اشتدّ شعورهُ بالسقوط والتخلّي والهاوية . لقد شيّع بودلير جنازة الحياة والقى على الوجود كفن الحداد في شعوره المُمِضّ الحادّ باليأس معانقاً بذلك المطلق . فاين ذلك كله من أحزان المهلهل ، مثلا ، التي لم تتَعَدّ العويل والإلتطام والإنفعال الآني المبتسر. بل اين دموع الخنساء، وهي دموع بدائية ساذجة ، امام موت أخيها من دموع ابي العلاء ، أمام موت صديقه . لقد أعولت الخنساء في عنف انفعالها البدائي ، وبقيت مقيدة بموت شقيقها وحزنها العميق عليه . اما ابو العلاء ، وهو شاعر الثقافة والرؤيا ، فقد انطلق من موت صديقه وواقع الموت كله ، الى واقع الوجود ، ناعياً على الحياة باطلَها وعبثها وَسُخف من يتشبّثون بجيفتها الفاسدة . فالموضوع واحد ، وهو موضوع الموت ، والانفعال واحد ، وهو انفعال الحزن ، اما الفرق بين الآنية والجزئية في قصائد الخنساء والديمومة والشمول في قصائد ابي العلاء،فيعودان الى تجربة ان الخنساء هي تجربة آنية عارضة ، اما تجربة ابي العلاء ، فهي تجربة مثقفة ، نزعت الى الكل من الجزء.

ولعل هذا ما كنا نشير اليه سابقاً ، اذ قلنا ان الأديب المبدع ، هو الذي يمنح الموضوع قيمته ، وينيط به تجربة انسانية بفض رموزه والعثور على العلاقة المضمرة التي تربط بينه وبين النفس البشرية . لذلك كان طبيعياً ان تستمد معظم الاثار الفنية الخالدة قيمتها من قدرة الاديب على الرؤيا ، اي من تفوقه في العثور على الحقائق الخفية التي تجمع بين المظاهر المختلفة وتوحدها .

الثقافة عامل تقليد : وقبل ان ننهي حديثنا عن الثقافة ، ينبغي ان نذكر انها لا تكون ، دائماً، عامل اخصاب تتعمق به التجربة، بل تكون قد عامل افساد يعيقها، وذلك عندما لا يوفق الاديب في التوحيد بين انفعاله وثقافته ، لان الثقافة تحوله عندئذ عن بداهته وفطرته ، وربما رأيناها تقضي على الانفعال كله . فالاديب الذي يحتذي حذو سواه ، ويتلقف اسلوبه تلقفاً ذهنياً ، لا ينجح في التعبير عن حقيقة نفسه ، لان الثقافة تغدو بذلك قيداً خارجياً . وهكذا ، فان بعض الجاهليين الأولين كانوا يستهلون قصائدهم بالحديث عن الطلل ، معبّرين عن شعورهم بالحنين

وموت الزمن احياناً وتعفي الاشياء . اما العباسي ، فعندما ألم بالطلل حوّله الى تقليد شعري بعد ان كان تجربة انسانية ، وذلك لانه اقتبسه اقتباساً . وكذلك ، فان معرفة شوقي بالشعر القديم وتثقفه به ثقافة خارجية ، في معظمها ، حولته ، في بعض الاحيان ، الى شعر مقلّد نستشف عبره ملامح الشعراء القدماء . وبذلك فان ثقافته شوهت تجربته ، لانها قيدتها وسيطرت عليها من الخارج فاوشكت قصائده ان تفتقد اصالتها وحقيقها ، وهي بعكس ثقافة بعض الكلاسيكيين ، وبخاصة راسين وموليير ، فان ما اقتبسوه من الاغريق ، لم يفقر تجربتهم ، لانهم اساغوه وتمثلوه ، ودخل في معادلة نفوسهم وغدا جزءاً منها .

ولقد طفرت في الادب العربي ، حيناً ، نزعة للاخذ عن الثقافات الاجنبية ، وبالرغم من ان هـذا الاقتباس قـد افاد كثيراً من الادباء واغنى تجاربهم واضاء لهم اساليب جديدة ، فانه اصاب بعضهم بآفة التقليد واقتفاء الاثر والاخذ بالازياء المعدة سابقاً . ولعل ما نشهده في الشعر العربي القائم ، هو خير دليل على فضيلة الثقافة وآفتها . فبينما رأيناها تحرر الادباء الموهوبين من عمود الشعر التقليدي ، اذا بها تمسخ تجارب الآخرين بنوع من الشعر الذي لا اصالة له ولا صدق فيه لانه منقول عن الذهن وليس عن الثقافة المنحلة في عصب الشخصية .

•

الفصل الثاني

الأبعاد الفنية للتجربة الشعرية

وسائل التعبير عن التجربة الشعرية

الانفعال الفني بين المسرحية والرواية والشعر

مبدأ الشعر وواقعه

الصعوبة الداخلية

مراحل التجسيد الشعري :

- اللفظة الشعرية .
- الموسيقى ضرورة داخلية .
- الاوزان والقافية .
- الحدس .

وظيفة الخيال الشعري :

- الصورة والفكرة .
- تجربة واحدة وشاعران .
- الخيال النفسي والخيال الحسي .

العقل وحدوده في التجربة الشعرية :

- الحقيقة العقلية والحقيقة الشعورية .
- حدود العقل .
- الجذور المنطقية .
- العقل بين التشبيه والاستعارة والرمز .

العوامل التي تؤثر في الاسلوب الفني :

- النفسية .
- البيئة .
- الثقافة والحدس .



تحدثنا في الفصول السابقة عن الأبعاد النفسية للتجربة الشعرية ، وفيما يلي نلم بالأبعاد الفنية ، حيث نعرض للصعوبة التي يعانيها الشاعر فيما يحاول ان ينقل التجربة ويجسدها ويوحي بها الى الآخرين . وسوف نتصدى ، في سبيل ذلك ، الى وسائل التعبير من لفظ وموسيقى وحدس وخيال وعقل ، مبينين طبيعة عملها وحدوده .

وسائل التعبير عن التجربة الشعرية

أشرنا في مقالات سابقة ، الى ان التجربة الشعريّة تصدر ، غالباً ، عن الانفعال الذي يغشى الواقع ويتّحد معه ويحلّ فيه . ولئن كان الانفعال واحداً بين الفنون الادبية فانه يختلف من الواحد الى الآخر ، في عُنفه وصفائه ومدى سيطرته على الموضوع . فبينما يكون في الرواية وئيداً ينمو نموًّا قاتماً متمهّلا ، ويتسرّب إلى روحها تسرُّباً خفيّاً ، فانه يدرك في المسرحية غاية العُنف ، اذ يتفجّر ويدمّر ذاته تدميراً . فالمسرحيّة تَضغط الإنفعال لتُدرك ذروته ، بعد ان تَسقط معظم الحوادث الجزئيّة والتفاصيل العرضية . اما الرواية فانها اكثر تيسراً للتفاصيل والجزئيّات ، كما ان الانفعال يَفقد كثيراً من عنفه خلالها ، لان نموّها الزَمني الطويل الأمد ، يضعف من حدّته ويهدّىء من رَوْعه ويُطفىء قليلا او كثيراً من حماسه . اما الانفعال الشعري ، فيختلف عن الإنفعال المسرحي والروائي في صفائه وتطهّره تطهّراً شبه تام من مظاهر الوعي وسور التقرير والمقابلة وسائر سمات الوضوح الفكري الغثّ ، بالغاً من التوغّل في ذاته والحلول فيما وراء ادراكها وشعورها ، الى حدّ الرؤيا والاشراق . ولئن كانت سائر الفنون تنتخب من الواقع وتكيفه تكييفاً ، فان الشعر يتخطّاها ويُسقط أجزاءه وتفاصيله ويمتنع عن تعليله والسرد فيه ، لأن شدّة تأثيره لا تعتمد على البرهان والبيّنات او نقل الواقع ونسخه ، بل تقوم على شدة استغراق الانفعال في ذاته ، وانهماره انهماراً حدسياً يُطفىء أحداق الوعي ويقلّص أسباب الواقع ليجلو الحقائق المستورة ، بعد ان يجرّدها من المادة الكثيفة التي تتطيّن بها . الانفعال الشعري هو شخوص في روح الأشياء ، وإدراك للحقائق الحيّة في عدَنِها الروحيّ الأوّل ، وقبل ان تفقد ذاتها وتدخل في سجن المادّة والواقع ، وقبل ان تَجري عليها احكام الادراك والفهم والتقرير . ولئن كانت سائر الفنون تترجّح بين الادراك واللادراك ،

بين الشعور واللاشعور ، او بالاحرى لئن كان الادراك واللاشعور يخطفان فيها بلحظات عابرة ، فانهما يسيطران على الشعر سيطرة شبه تامة ، ويكاد الشعر لا يدرك ذاته حتى يَتَصفّى انفعالـه ويغدو كالروح . إنــه نزوع الى صوفيّـــة الاشياء .

مبدأ الشعر وواقعه : الا ان الفن يطلعنا على ان ما يصح في النظر ، قلما يصح في الواقع . وذلك لأن الانفعال الشعري الذي هو ، في أصله ، ذاهل مترنّح يخطف فيما وراء حدقة المنطق ودائرة الوعي ، يكاد لا يهمّ بالافصاح عن نفسه حتى يخرج قليلا او كثيراً من ذهوله ويكتسي ملامح كثيرة من ملامح الوعي والتقرير الفكري والعاطفي . فالانفعـــال الشعري كثير الغموض عندما يكون شعوراً او نزوة في النفس . اما عندما يلتوي الشاعر عليه ليَنقله من نفسه الى نفوس القرّاء ، فان كثير من ظلال التجربة تزول وتتعفّى ، وفي احيان كثيرة ، يتبيَّن لنا ان الانفعال جميعاً ينهار الى رمّة واشلاء من الصور والمعاني الموات . وآية ذلك كله ان الانفعال شعور بالاشياء ومعاناة لها ، فهو دون شكل ودون إطار يختلج لكنه لا يُرى ولا يُفهم . وعندما يسعى الشاعر للتعبير عنه ، فانه ينتقل من مرحلة المعاناة الى مرحلة التفكير ، والفكر يختلف اختلافاً تامّاً عن الشعور . الاول لا روح له ولا حرارة فيه ، لانه نوع من المطلق الذي افتقد صلته بالحياة ، اما الثاني فشيء روحيّ ، حيّ ، ينبض لكنه يكاد لا يُلمَس ويُقبض عليه ، حتى تتبدّد ظلاله ، ويتعفّى كالسراب . فالمشكلة ، اذن ، هي بين مبدأ الشعور وواقعه . الانفعال الشعري هو في ذروته روحي معنوي ، وفي نهايته مادي ، فكري ، واقعي ؛ فوجوده الحقيقي يخالف وجوده الواقعي . ولا مجال لان نتصدى الآن ، للاساليب التي يمكن اعتمادها لنقل الانفعال قبل ان يتحوّل الى معرفة لاننا سنلم بذلك بعد حين وانما نود ان نجتزىء بذكر بعض الأبيات التي يمكن ان نتمثل بها على واقع الشعر الذي يترجح بين الغموض والوضوح ، معبراً بذلك عن قليل او كثير من حقيقة النفس .

وجه المجدلية

يقول سعيد عقل في وصفه المجدلية :

وَتعرَّى خدّانِ عن شَفَقٍ رحبٍ قَريرِ السنَى ، قَريرِ التَناجـي
في مَدَى النَغْمَـةِ الحنونِ مَراميـهِ الخوافي وفي مَـدى الابتهـاج
أيٌّ بَوحٍ مِنْ عاشقٍ لمْ يُرجِّعـه وأيٌّ ارتِعاشةٍ واختـلاجِ

فهذه الأبيات تُعبِّر عن أصقاع الغيب النفسي وتخوم الوجود الروحي الذي لمّا تَطْمس المادّة معالمه ولم تَبِن فيه معالم الاشياء . وقد شفَّت ملامح الوجه خلالها وتضوأت وتخلَّت عن كثافتها وظلمتها ، حتى خيِّل إلينا ان الشاعر استَبْطن التعبير عن نفس المجدليّة من خلال وجهها ، فلم يَعُد وجهاً بصريّاً حسيّاً بقدر ما هو وجه إشراقي صوفي . لهذا نرانا نقول ان الشاعر لا يدرك الرؤيا الشعريّة الصافية حتى يتطهّر تطهراً تاماً من ادران المادة والوجود الحسي وما يتفرع منه ويلتصق به من أساليب المقابلة والتشبيه . فالمظاهر المادية هي ، في معظمها ، مظاهر زائفة عمياء ، إنها قشرة الوجود الحقيقي والبرقع الذي يتستّر به . والشعراء الذين لا ينفذون الى ما وراءها يَسفحون تجاربهم بنوع من التَعْتَعة الخارجيّة التي لا تُفصح عن شيء . فمنهم من يصل الى الرؤيا الشعريّة الصحيحة ، الى أحشاء الوجود الحقيقي ، ومنهم من تتجلى لهم الرؤيا نصف تَجَلٍّ ، اذ تقتحم ظلال التجربة خطوط الافكار والمعاني ذات الاطار بما فيها من رواسب المنطق . وشعر هؤلاء ليس تقريراً وليس رؤيا ، وإنما مجموعة من المعاني الصريحة ، الجليّة الاحداق التي تخوض في الظلال والاطياف ، بدون ان تغشاها وتمحو معالمها . ومن يتل ذلك النوع من الشعر يفهمه ويقبضه قَبض اليقين ، بعكس الابيات السابقة التي بدت كسراب يختلج بين الوهم والحقيقة . والانفعال في مثل ذلك النوع يسقط بعضُه ويطأه الوعي . فيظلم ويتقلص ويبقى بعضه الآخر معانقاً شيئاً من الذهول الذي تتضوأ به الرؤى وتنهمر المشاعر . ولعل الفرق الجوهري بين الشعر الصافي والشعر المترجِّح ، المائل الى النّثرية يظهر في أن الأول يوحّد بواعث التجربة مع نتائجها ،

وقبل ان تتجرأ وتحاول ان تعقل ذاتها، بينما نرى ان معالم الوجود الحسي والمنطقي تطغى على التجربة في النوع الثاني من الشعر، فتتقلّص البواعث وتطفو النتائج على لجّة النفس. وفي مثل هذه الاحوال يتفسّخ الانفعال ويضعف ويوشك ان يحتضر، لكنه لا يموت وتخمد جذوته، تماماً. فهو ينبض بتؤدة وبطء قبيل الاحتضار، بعد ان افتقد توتّره وخطفه وتلمّعه على غيّب الاشياء. وهذا النوع من الشعر هو أيسر من النوع الأول، بالرغم من أنه يبدو في ظاهره شديد التوتر.

الحرية والعبودية

نرى ذلك في مثل قول فوزي المعلوف :

بينَ روحي وجسمي ذاكَ الأسيرْ   كانَ بُعْدٌ ذُقْتُ مرَّه
أنا في التُّرْبِ، وهيَ فوقَ الأثيرْ   أنا عَبدٌ وهيَ حــرَّه

فهذان البيتان يمثلان المرحلة الثانية التي دخل فيها الذهول الشعري، بعد ان خرج من غيبوبته ولامس الحقيقة وجعل يتكيّف وفقاً لمقتضياتها. وهي تمثل النتيجة التي طغت على وعي الشاعر بعد صحوة الانفعال، او في اللحظات التي كان يترجّح فيها بين غيب الانفعال والادراك. وبكلمة موجزة. انه الانفعال الذي فقد سيطرته على ذاته وجعل يقع تحت سلطة العقل. لهذا لا نرانا مغالين. اذا قلنا انه ليس الانفعال بالذات بل حديث عنه وترجمة له. فالشاعر كان يعاني حالة غامضة من واقعه في الوجود بدلا من ان يسعى لنقلها بكلتيها نقلا ذاهلا عبر جوقة من الالفاظ والانغام والرؤى، كما رأينا في الابيات السابقة؛ جعل يصنّفها في حدود المعاني والافكار التي لا تخلو من التقرير. لا شك انه ابقى فيها شيئاً من النّغَم الداخلي الذي يغمرها بحالة من الترنّح. لكنه، عبر ذلك كله. رسم الوعي خطوطه الواضحة بافكار لا لبس فيها ولا ظلال. فهناك الجسد والروح يقابلهما العبد والحرة االتراب والاسير. وهكذا فنحن امام ابيات تفهم بقدر ما تعانى. بينما كنا قبلا ومام ابيات تعانى اكثر مما تفهم.

ومهما يكن فلا ترانا نعدو الحقيقة ، اذا خلصنا الى القول ، ان ما يسعى الشعراء المعاصرون لتحقيقه ، فيما يسمونه بالتجربة الكلية ، اي التعبير عن الاشياء في اطار الرؤيا ، ان ذلك يصعب بل يستحيل ، لان وسائل التعبير هي في معظمها وسائل مادية ، واقعية ايضاحية . ومعظم الشعر الذي يقع بين ايدينا ، هو شعر الوعي الذي يضفره الذهول ويظلّله وينحني عليه ، دون ان يحل فيه حلولا تاماً ؛ انه نوع من الفكر المنفعل ، او الانفعال الذي روّضه الفكر .

●

الصعوبة الداخلية

ظهر لنا قبلا ، ان الشعر يسعى الى أن يقبض على التجربة حيّة بدون حدود فيما نرى التجربة تنقبض وتزول اثر دخولها حيز الاشياء . وهنا تظهر الصعوبة الداخلية التي يعانيها كبار الشعراء عندما يقابلون بين ما يختلج في نفوسهم ، والقدر الزهيد الذي تقبض عليه محاولة الخلق من أشلاء التجربة ، او كما يقول برغسون من « الذات السطحية الواضحة » التي تتموج على أفق النّفس دون ان تمتّ الى الشخصيّة ، بينما تلبث الذات الحقيقية غافلة في أعماق سيمفونية النفس المبهمة .

المويجات النفسية : وقد يصح تمثيلنا لهذا الواقع في مثل الهدير . فاننا اذ نشخص الى البحر نسمع هديراً نعتقد أنه أصمّ ، موحّد لا يتجزّأ ، الا ان هذه الوحدة ليست إلا مخايلة خارجية ، لأن هذا الصوت مؤلف ، في الواقع ، من أجراس الأمواج والمويجات التي تزدحم وتتوالد حتى تجتمع أجراسها في دوي الهدير . اننا نسمع الهدير ، لكنه يصعب بل يستحيل علينا ان نسمع الجرس الخفي . فاذا حاولنا ان نطبق ذلك على واقع النفس او بالاحرى على الاحوال التي تطالعنا عندما نواجه نفوسنا ، عندئذ ، نبصر ان الكآبة والفرح او شتّى الأحوال النفسية ، ليست الا أمواج محيط النفس ، تلتبس علينا فنعتقد انها موحّدة ، الا انه خلف هدير موجة الكآبة في النفس ، آلاف من المويجات الشعورية الصغيرة المغفلة ، تختلج وتضطرب دون أن تقوى على تحديدها . فالكآبة ليست الا مجموعة شتات من أحوال النفس ، من المويجات الشعورية ، من لحظات ، انفاس ذلك الضوء الراعش . والشعر في تجربته لا يُعنى بصوت الهدير في محيط النفس ، اي بالمعنى العقيم ، وإنما يتجاوز عن الهدير الى الجرس ، عن الموجة النفسية الى الموجة الهاربة المغفلة التي تعيش وراء جدار التحاديد والمعاني .

تخطف الحالات النفسية : لذلك جعل بعضهم يعتقد ان أحوال النفس ، ليست متشابهة وإنما متلاحقة ، فليس في النفس ، كما يقول جيمس وبرغسون ، حالة تشبه الأخرى ، ولا يمكن ان يحدث ذلك في نفس الشخص ذاته فضلا عن نفوس الآخرين . ان كل لحظة من عمر النفس حافلة بآلاف الحالات ، المموّهة الغافلة يخايل لفهمنا العاجز انها جامدة لا تتغير . فالاسنان الصغيرة التي ترسم على قطر دائرة ما ، قد تظهر للعين فيما هي مستقرة ، حتى اذا غشيها الدوران ، غفلت الاسنان ولم يبقَ في العين الناظرة الا خط موحد ، ذلك اننا عيننا تعجز عن ملاحقة الاسنان بصورها ، فتذهل ويتراءى لها صورة مغفلة واهمة . كذلك الحال في النفس ، فهي مغشية بدوران سريع ابداً ، والعقل في ذلك كالعين ، يمكنه ان يلتمس بعض المعنى الواهم القليل ، اما الاحوال الصغيرة الرهيفة فتلبث بارحة ابداً . ان الشعر لا يلاقي صعوبة في نقل معاني النفس الواضحة وانما يتعصى عليه نقل ذلك الغموض الراعش الذي ينكفىء وراء ظواهر الاشياء .

جمال وحيد : فالقضية اذن قضية معاناة داخلية تتضاءل وتَتَهالك وتكاد ان تتلاشى كلما تسلّطت عليها أضواء العقل والمعرفة ، ولا ينفك يخيل الينا ان ما نعرفه او نتحدث به عنها لا يتكافأ مع ما نشعر به منها . فالصعوبة الداخلية اذن تظهر في ذلك الاسى او تلك الحسرة التي تقبض على ضمير الفنان وتدعه يحيا عمره ، يراود تجربة تضطرب في ابهام نفسه دون ان يقوى على تجسيدها . او لم نشهد ليونارد دي فنشي ، يواجه الجوكندا فيتحرّق لتجسيد تلك البسمة الهاربة على وجهها حتى يعيى ويستسلم دونها ، فكأن البسمة التي نشاهدها على وجهها ليست الا شيئاً مما في نفسه منها . اولم نر ابن الرومي ايضاً يبوح بتلك المعاناة عندما تجلت له وحيد ، فبصر جمالها قريباً منه ، بعيداً عنه ، بصريقينه بعينيه حتى اذا حاول ان يحدده في الوصف شعر بالصعوبة وربما بالاستحالة ، فقال :

يسهُل القول إنّها أجملُ الأشياءِ طرّاً ويصعُبُ التَحْديـــــــدُ

فالصعوبة الداخلية اذن ، هي التي تقوم على تملّي ظلال التجربة وأهدابها ، تنفذ من عقم الظاهرة الخارجيّة الى الغيب الخفي وراءها . الا اننا اذا واجهنـا

حقيقة الاشياء يبدو ان تلك الحالة الداخلية ليست بعد فناً ، وانما هي مادة او مشروع له ، لا تصبح فناً سوياً الا اذا تيسر لهـا الشكل ، لفظاً او لوناً او نغماً . فالصعوبة ليست اذن في عمق وذهول الحالة الداخلية بقـدر ما تقوم عـلى نقلها وتجسيدها . ذلك ان وسائل التعبير لا يمكنهـا ان تنقـل حيـاة التجربة وغموضها .

اللفظة الشعرية ومعايرها : فاللفظ محدد ، قاطب . هو معنى اي فكرة ، او صورة ، او عاطفة ، لا يتمكن الشاعر أن ينقل بها ما يختلج في نفسه الا بعد ان يقيّده ، ويُعَطِّل ذهوله ، فتتحول رؤاه وغيبوبته الى خطوط من الافكار . فالصعوبة اذن هي في التعبير عن الحالة الداخلية ونقل ذلك الغيب النفسي من الشعور الى حيّز الشكل في الالفاظ والصور . الا ان طبيعة اللفظة ، كما سبق القول ، تختلف عن عن طبيعة التجربة . ولقد بين ذلك برغسون بما لا يدع لبساً . فاللفظ مادي ، ذو قرار ، والتجربة حيّة ، متلاحقة ، متحوّلة . فكيف ننقل النفسي المتحوّل بالمادي الجامد المقرر ؟ لذلك جعل الادباء يعمدون الى تفجير اللفظ ، وازالة حدوده ، فلا يأخـذون من المعنى الا صداه في النفس ، فلم تعـد اللفظة خطاً وانما ظلٌ ، لم تعد معنى بل جوٌ ، انقطعت عن علاقتها بقاموس الذاكرة واتّصلت بحرارة الضمير ، فأصبت شعراً بعد ان كانت نثراً . فالليل ذو شكل وأوصاف قاموسية محددة ، إلا ان دلالتها تختلف إذ تشير الى تخبُّط النفس وتردّيها حيث لا تُبصر سبيل الأمل واليقين او تنفذ الى الضوء . وكذلك الصبح ، مثلا ، فهو في اللغة يشير الى مطل الضوء ، أما في الشعر فيصبح الضوء الذي يزيل العتمة ، الأمل الذي يَطرد اليأس ، الحياة التي تحيا بعد ركود ، الوجود الذي ظَهَر بعد طمس معالمه . ولعلنا لن نعدم أمثلة أخرى في هذا الشأن لا جدوى من الأطالة بذكرها الآن ، وإنما نود أن نشير الى أن الشعر قد يعمد الى لفظ ذي حدود كواسطة يتوسّل بها الى الكلمة الشعرية . فهو لذلك يترجّح بين الاثنين يتوكأ على الواحدة ليُوفي الى الأخرى .

اللفظة الشعريّة نغم : إلا ان اللّفظة في الشعر ليست ظلاً أو معنى ، وإنما هي نَغَم ايضاً . ان تأثيرها في النفس لا يتأتّى بفضيلة المعنى ، بقدر ما يفيض من

الطّاقة الإيحائية التي تنطوي عليها اللّفظة في أجراس حروفها وبالتالي في أنغامها . ان الحرف في الشعر ، وترٌ يصدح بنغم ، يهيل أجواء من قلب الحروف تزكي المعنى وتضفي عليه الظلال الإيحائيّة . لذلك فان الشاعر لا يقصر انتباهه على معنى اللفظة دون جرسها ، وإنما يتخذها جميعاً في غفلة التعبير وترنّحه ، فيأتي النغم عبر المعنى او المعنى عبر النغم . وهنا تظهر الضرورة الداخلية للموسيقى في الشعر . ذلك ان اللفظة تطلعنا على معنى نفهمه ، اما النغم فيبعث حالة لا حدود لمعناها ، يبعث فينا ذهولا وتحوّلا عن النفس الى غيبها . فاذا ما كسونا اللّفظة بالنغم، فكأننا نغمرها بالذهول الذي يحيل اللفظ الى جسد حيّ بعد أن كان دمية أو مومياء . فالنغم ضروري إذن ضرورة الذهول ، إلا أنه ينبغي ان يكون نغماً داخلياً ينبعث من صميم الحالة ، ينبغي ان يكون شجواً متآلفاً ينبعث من سيمفونية النفس ، يضم المعاني العقيمة الواضحة بغلالة القلق والايحاء . لذلك أحال الرمزيون جوهر الشعر الى موسيقى ، بعد ان كان قصره البرناسيون على النحت والتصوير .

طبيعة الأوزان الشعرية : وربما خيل لبعض القوم ان موسيقى الشعر تنبعث من تفاعيل الوزن في تواتر المتحركات والساكنات ، أو تلاحقها . الواقع ان الوزن يفيض بنغم إذ تتفق حروفه على غرار معين ، إلا ان آلية التفاعيل تذهب بذهوله الى شيء من الرتابة . لذلك لا ينبغي ان نتواكل على الوزن لنقل شجو النفس لأن نغمه خارجي مستقر فيه ، لا مشاركة للشاعر بخلقه إلا بقدر ما يجيز ويجزىء من تفاعيله . فهو نغم سهل لا معاناة ولا ذاتية فيه . بيد انه، بالرغم من ذلك ، يبقى لطبيعة الوزن بعض الأثر في تجسيد التجربة لأن الوزن مطبوع على نغم يوحي بالشجو او الضجيج ، بالحزن او الفرح ، بالنوح او الحماسة ، لذلك قلما يصلح الخبب للتعبير عن غنائية النفس ، كما انه قلما يصلح الخفيف للتعبير عن الحماسة والخطابة ، فلا مندوحة للشّاعر من ان يوافق نغم الوزن مع طبيعة التجربة ، وان لم يكن من الحكمة ان يعوّل عليه كثيراً في بثّ الغموض .

القافية ضرورة داخلية : وثمة ايضاً القافية التي تتوالى بروي واحد خلال أبيات القصيدة جميعاً ، او يتخالف رويها ، حالا بعد حال ، وفقاً لأسلوب الشاعر . ولقد

تعرض لها أخيراً بعض الأدباء ، فمنهم من تجاوز عنها ، ومنهم من خالفها ، ومنهم من أبقاها على رتابتها ووحدتها في القصيدة . لا شك ان القافية كالوزن ملزمة بطبيعة العمل الفني لأنها تمثل القرار والإيقاع لإمواج النغم ، لكنها اذا استبدت بأبيات القصيدة جميعاً ، تتحوّل الى قيد خارجي يعبث بحقيقتها . فلا يعود الشاعر يعبّر عما يعانيه ، وإنما تجرّه القافية ليستنبط معاني توافقها . وبذلك ينتقض دورها . فعوضاً عن أن تُغني عملية الإبداع نراها تميتها وتعطلها. ولا مجال، بعد ، للأخذ بسنة الشعر التي تتخذ من إكثار القافية الواحدة دلالة على عبقرية الشاعر وتفوقه . ان القافية في الشعر ليست غاية بذاتها ، وإنما يتوسّل بها الشعر لنقل التجربة وذهولها . فلا ميزة لها اذا توحّدت، كما انه لا ضير فيها، اذا تخالفت ، وإنما فضيلتها في تآلفها مع روح التعبير والشعور . وفي يقيني ان توحّد القافية في القصيدة العربية ، قيد الشعر العربي في حدود المعاني يعابثها بعضاً ببعض ، يتنقل من الواحدة الى الإخرى ، فلم يكن شعرهم شعر حالة او قصيدة ، وإنما شعر معنى وأبيات .

الا ان القافية ، اذا كانت قيداً عندما يلتزم فيها ما لا يلزم ، فانه لا ينبغي ان نتعسّف بها حتى تصل الى نقيض ذلك ، فنهملها او نعدمها انعتاقاً وتحرراً . لقد جعل جماعة هذه النظرية يؤكدون على ان شجو القصيدة لا يقوم في وحدة القافية بقدر ما ينبعث من وحدة التفعلية ، ومن التناغم الحيّ في تآلف حروف اللفظة والبيت بعضاً ببعض ، فلايكون النغم آلياً ، بل متنوعاً بتنوّع الحروف ومعاناة الشاعر ومشاركته ، يبدع النغم ويكيّفه وفقاً لطبيعة النشوة الداخلية حتى يتوفر لنقلها ولا يدع النغم المقرّر الآلي في الون والقافية يستبدّ بروحها .

لا شك ان هذه النظرية تشير الى حقيقة عندما تتحدّث عن طبيعة النغم الحي في تآلف الحروف واللفظ ، إلا انه يبالغ كثيراً في قدرة الشاعر على خلق النغم عبر اللفظ . ان الموسيقى يختار مثلا النغم الذي يتأتّى له ويبصره قادراً على نقل تجربته، وهو في اختياره لا يقيّده قيد آخر ، لأن دلالة النغم متصلة به ومقصورة عليه. اما الشاعر، فلا يمكنه ان يعمد الى النغم الذي يريد لأنه لا يتخذ اللفظة بفضيلة النغم وحسب بل لاتفاق معناها وظلالها مع الحالة التي يعبّر عنها . فاللفظة تختار لفضيلتي الجرْس والمعنى ، قد تقع على أحدهما دون الآخر ، فنجد الجرس

في لفظة عقيمة او المعنى في لفظة متقعِّرة . هذا القيد يضطر الشاعر أبداً الى أن يتوكأ على القافية لأن جرسها كالموجة الكبيرة التي تبعث مويجات النغم في حروف اللفظ وابياته . ان الشاعر الذي يعتمد على التآلف الداخلي للحروف ، عبر القصيدة ، يقع تحت وطأة النغم ، فيضحي بالمعنى الذي يرغب به ، الى المعنى الذي يفرضه عليه جرس اللفظة . وهكذا يكون تحرر من عبودية القافية ليتردى في عبودية الحروف ويصبح كل حرف من حروف الفاظ البيت ، شبه روي داخلي مضمر يقيد الحالة بقيد كالذي تفرضه وتتسلط به القافية . فالقافية اقل استبداداً من تآلف الحروف والتفعلية الواحدة . فلا مندوحة من ان تظل التيار الذي يوزع امواج النغم . ولعلها اذا تعطلت او غفلت يبقى النغم دون ايقاع او قرار ويلبث النغم في وحدة التفعلية يلهث دون ان يستقر حتى يعيى ويتلاشى بعد بيت او بيتين .

الحدس : ولعل الشاعر لن يتغلب على هذه الصعوبات ، جميعاً ، الا اذا اضاء الذِّهن المبدعَ إشراق الحدس ، فتبصر اعصابنا ما لا يُبصره الذِّهن العادي وتتّحد روح التجربة بجسد اللفظ ، معنى ونغماً في غفلة الحدس وسره ، ولا تلبث ان نتلقفها حية متحدة ، متكاملة ، دون ان نعي سر اتحادها وتكاملها . اما اذا عمي الحدس ولبث الشاعر يراود التجربة دون ان يومض في عصبه اشراق الخلق ، فاننا نشهده يتحول عن هذه الصعوبة الداخلية الى صعوبة خارجية ، في تخير اللّفظ ، وفي مطابقته ومجانسته في التسجيع والتبديع ، حتى يصبح الفن عمل صناعة مبتذلة . وهـــذا ما شهدناه في عصر الانحطاط اذ اصبحت عقـــدة السجعة غاية الفن ، بعد ان تحول عن عقد النفس ومعاناتها ، فاصبحت عبقرية الفن في تخيّر البيت العاطل او عاطـل العاطل ، يكدُّ عليـه احدهم فيبالـغ به من بعده حتى ينتصر عليه .

وهكذا نشهد أخيراً ان الشعر الحقيقي هو الذي يجسد معاناة النفس ، عبر هنيهة الحدس وكأنه بذلك « غفلة واعية » كما يقول ابو شبكة .

وظيفة الخيال

والانفعال الشعري هو احساس دون شكل ، لا يفصح عن ذاته — بالرغم من انه يحاول ان يفرضها على للوجود — الا اذا تولاه الخيال ، وهو نوع من الحدقة الداخلية التي تحول الشعور السلبية الى رؤيا ، وتنقل التجربة من شيء يعانى الى شيء يبصر ويفهم . والخيال ، بذلك ، هو معبر يصل المادة بالروح ، والروح بالمادة ، ناقلا التجربة ، في الآن ذاته ، الى طور التجسيد . انه نقطة الحلولية بين النفس والأشياء . وهو الذي يحتضن العالم الخارجي بجموده وثباته ومعطياته الدائمة ويبدعه من جديد تحت وطأة الانفعال . ولا تحسبن ان ثمة تمايزاً بين الانفعال والخيال ، وان ثمة تلاحقاً بينهما ، وانما هي لحظة واحدة متفوقة تصل بها النفس الى قلب الأشياء والرؤيا التي تبين من خلالها وحدة الوجود وروح الحقائق دون تقية او قناع . ولعل ذلك الخيال المنفعل ، هو الذي يوحد الحواس في بوتقة نفسية واحدة ، ويطويها في غرفته المظلمة التي تظهر الوجود النفسي الجديد من من قلب الوجود الثابت القديم . ولا بدع ، بعدئذ ، ان يكون اصدق الشعراء اولئك الذين يكادون لا تعتريهم اختلاجة ، حتى تتفق لها صورة في خيالهم ، كأنما يشاهدون شعورهم بقدر ما يشعرون به ، ولا بدع ، ايضاً ، ان تتلاشى حدود الخيال والشعور في قصائد هؤلاء ، فيتساوى الشعر عندهم مع الحلم ، او مع الهلسنة ، وهما ، جميعاً ، رمز لعالم الوهم الذي تتحقق فيه الرؤى ، بعد ان تستحيل في الواقع ، او بعد ان تصد عنه وتنقله من حقيقته الى حقيقة خيالية ، تزول فيها حدود الممكن والمستحيل ، ويستعيض فيها الشاعر بعالم نفسي غيبي عن العالم المادي الواقعي . وفي تلك التخوم تحيا عناصر النفس بوحدة لا تمايز فيها ، وهي لا تتمايز الا بعد ان تسقط وتنهار من تلك الأصقاع لتلامس الواقع وتجري عليها احكام الفهم . تلك حالة تحيا بذاتها ، وهي اقصى ما يمكن ان يدركه الانسان

لكنها دون وعي ودون ادراك . والوعي والادراك ليسا سوى بقاياها المشوهة واشلائها المنكرة .

الفكرة وضعف الخيال : لا شك ان الشعراء ليسوا متساوين في القدرة على ادراك هذا العالم . فهم كالصوفيين ، يجرون على رتب ومراحل . فثمة شعراء يبقى خيالهم حسيراً ، راكداً يعجز عن احتضان الانفعال والحلول فيه ، فيطغى عليه العقل ويترجمه الى افكار معنوية مجردة بدلا من ان يتحد به الخيال ويجسده بصورة نفسية . لهذا لا نبرح نقول ان الشعر الذي يترجم التجربة بأفكار ، هو نوع من الشعر الذي لم يستطع ان يحقق ذاته في ذروتها ، بل بعد ان تقلصت التجربة وسحبت أذيالها . وقد ينهار الشعر الى نوع من التجريد والتقرير او يتضاعف ويتعقّد بعضاً ببعض فتطغى عليه الذهنيّة . ومعظم الشعر العربي هو شعر معان او صور واعية شبيهة بالمعاني وذلك لأن الانفعال لايتسرب بكامله الى الخيال بل يتولاه العقل ويحتضنه ، فيتحول الى افكار . ولكي نمثل على ذلك ، نستشهد ببيتين يمثلان موقفاً نفسياً متشابهاً وقد صدر الانفعال في البيت الأول الى الخارج ، الى حدود العقل ، بينما تجسّد الثاني في حدود الخيال . قال ابو تمام في مستهل وصفه لموقعة عمورية :

السّيفُ أصدَقُ أنباءً منَ الكُتُبِ   في حَدّهِ الحدُّ بينَ الجدِّ واللّعِبِ

اما المتنبي فيقول خلال وصفه لمعركة الحدث :

بناها فأعلى والقَنا يقرَعُ القَنــا   ومَوجُ المنايا حَولَهــا مُتلاطِمُ

فالشاعران ، جميعاً ، يعبّران عمّا اختلجت به نفوسهم أمام مشهد البطولة بل ملحمتها . وقد كان ذلك نوعاً من الانفعال العامض الذي لا شكل له في حدود الحروف والصور والمعاني . وعندما اعتكف ابو تمام على التعبير عنه جعل يفكر به ، حتى ترجمه الى معان لا تمثل التجربة ، بل تلخصها تلخيصاً حماسياً تقلّص به انفعالها وتضمّر ، وغدت تؤثّر بفضيلة الوزن والقافية وما انطويا عليه من جلبة وضوضاء طغيا حتى غدا المعنى يستظلّ الى جانبهما وينساق بقلبهما ، كما ينساق الزبد على لجّة الموجة الهادرة .

فالنغم الذي يدوي فيه هو نغمٌ خارجي ، اتفاقي ، أدنى الى الضجيج منه الى النغم . فلا بدّ لنا من أن نميّز بين الشعر الصافي والخطابة ، بين النشوة الفنية الشبيهة بالنشوة الصوفية والنزوة العصبية ، او ذلك الطرب الآني البدائي الذي يتفجّر بتأثير صخب الأشياء وأشكالها وألوانها . ولعل أبا تمام أدرك قصوره ، فردّد المعنى ذاته خلال بيتين متكررين ، وقد كان هذا الإقبال والإدبار على البيت الواحد رمزاً لِتَتَعْتُعِه وحيرته . والواقع ان الإنفعال بالأشياء لا بدّ أن يتحرّر من نفسة وينطلق ، فاذا احتضنه الخيال وتوحّد معه ، فانه يمنحه شكلا نفسياً ، فاذا قصّر الخيال عنه ، يجهض بافكار أو يسنح ذاته بذاته او يخادعها او يخدرها او يتعوّض عنها بنوع من الصخب في الالفاظ والعنف في النبرة . لا شك أن أبا تمام كان صادقاً معجباً ببطولة الممدوح ، لكن تلك الحالة لم تستطع ان تبدع الفـــاظها وصورها ، بل اجتازت معبر العقل الذي جرّدها من ظلالها وهالاتها ، وغشيها بالألفاظ الفكرية ، وبخاصة عندما عاظلها وجانسها .

أما المتنبي فقد خطر في ذلك البيت بفلذة من الرؤيا ، لأن انفعاله توحّد مع خياله . وبدلا من ان يفهم شعوره ، ويخرجه عن طبيعته ، جعل يراه ويتمثله بعين الخيال الذي تلتقي فيه المادة بروحها ، والروح بمادتها .

التجارب الشعرية المعاصرة : والواقع ان هذا الاشراق الداخلي في الصورة لم يكد يتيسر الا للتجارب الشعرية المعاصرة ، وخاصة في شعر الرمزيين والسرياليين . فالأدب الكلاسيكي كان ادب وضوح ولم يكن ادب وصور داخلية ترتسم عليها أشباح الذات . وبالرغم من ان الرومنسيين قد اطلقوا النفس من عقالها ، فان انفعالاتهم كانت تمر في بوتقة العقل وحدود المتابلة والتشبيه . اما الرمزيون، فانهم لاحقوا سراب التجربة الكليّة في عَصَبَهم الشاحب الموحش ، واحتَضَنوا العالم في ذواتهم ووشّحوه بنوع من الخيال النائي المعتم الذي تمّحي فيه الأشياء وتسقط مادتها وتفقد ثقلها الترابي ، فلا يبقى منها الا اطيافها التي تتراءى على افق ما ورائي بعيد . انه نوع من التثلّم والاغماء في ذاكرة الأشياء او شيء مما يتراءى للنفس عندما تعاني شعور الزوال وتشارف الى منحدر الوجود الآخر . وقد لا نغالي، ايضاً ، اذ نقول انهـــا محاولة لمشاهدة الوجود من خلال تخوم الغيب والموت والظلمة .

وهكذا ، فان الخيال يحاول ان يقبض على اشباح الحقائق وارواح المعاني التي لا مقر لها في هذا العالم . ولعل هذا ما اشار اليه رانبو في رائعة السفينة السكرى اذ قال : « لقد شاهدت احياناً ما توهم الانسان انه شاهده » . لهذا قلما نوفق في الفصل بين الخيال الشعري والروحانيّة والصوفية في النفس البشرية فحيث لا روح ينعدم ابداع الخيال الذي هو تجسيد لعالم الروح وتوقها الى التحرير من مادة الوجود واشكاله . فعندما يقول دي نرفال : « ان قيثارتي تحمل شمس الكآبة السوداء » نراه يصدر بنوع من الخيال الرائي الذي يدرك الابعاد المبثوثة في حنايا الروح والتي تنبثق كما ينبثق الطيف من قاع النفس المظلم ، المعصوب العينين ، انه نوع من وجود المادة وراء ذاتها ، او وجود الروح كطيف قانط ، مستوحش . وكذلك فيما يقول بودلير :

« ان مواكب الجنائز تجرُّ ذاتها في نفسي دون طبول او موسيقى ، فيبكي الأمل المخذول ، بينما يغرس الأسى القاهر علمه الأسود على رأسي المنحني . » فالجنازات بالاضافة الى الأعلام السوداء هي الاشكال التي تفتّق بها الخيال بتأثير احوال القنوط التي كانت تطأ وجدان الشاعر . والخيال ، في ذلك كله ، كان متنفساً للنفس لمَّ شعثها ووَحدها ، فاصبحت كالنغم تبث وهم الأشياء في عالم وهمه اعمق من حقيقته .

. . .

خيال حسي : الاانه ثمة نوع من الخيال المقيَّد بالاشياء ينطلق منها ويبقى في حدودها وفي النهاية نراه وقد اعادها الى ذاتها . وبينما كانت حدقة ذاك الخيال حَدَقَةً نفسيَّة ، مبدعة ، تذيب الأشياء وتبعثها من جديد ، فان هذه الحدقة هي حدقة بصريّة ، تتصل بالحواس وتقف عند جدارها . انه نوع من الخيال الخارجي الذي يعظم الأشياء دون ان يبدل من طبيعتها او ينفث فيها روحاً . نرى ذلك في مثل قول ابن الرومي :

ورازقيٍّ مُخطفِ الخصورِ   كأنّهُ مخازنُ البلّورِ
لمْ يُبقِ منه وهَجُ الحرورِ   إلاّ ضياءٌ في ظروفِ نُورِ

فالضياء عبر ظروف النور لم يخرج عن طبيعة الألق المتوهج في العنب . انــه تكثير له وغلوٌ به ، وقد اعيد الى واقعه خارج حدود النفس . والخيال بذلك لم يترجمه او يبعثه . فهو خيال وصفي .

ومهما يكن فان الآفة العظمى التي تصيب الخيال هي آفة الجموح الذي يجعله ينطلق ويمتد ويتطاول بعد ان يفصل عن الانفعال ويستقل عنه ويغوى بالصورة لذاتها او يؤخذ بطرافتها وغرابتــها . انه نوع من الخيال الخالي ، المفتون بذاته وبقدرته على العبث بمظاهر الوجود وطينته . ومعظم شعر الغلو في الادب العربي هو وليد ذلك الخيال اللاهي الذي يمده الفكر من دون القلب ، فتغدو صوره خرافات ذهنية وليست رؤى نفسية .



العقل وحدوده في التجربة الشعرية

ذكرنا قبلا ان طبيعة التجربة الشعرية تخالف طبيعة العقل الذي يولّد الوضوح ويُعنى بالادلة والبيّنات . الا ان ذلك كله لا ينبغي ان يسوقنا الى الاعتقاد بأن العقل ينبغي ان يزول وتتعفّى آثاره ، جميعاً . فالشعر يعبر فيه عندما يَنحدر من تخوم الحلم ليلامس للواقع ، كما انه ينطلق منه ويصدر عنه ، بعد ان يتخطّى ذاته وتعمى عليه الأشياء وتطغى الملامح والإخيلة النفسية التي لا احداق واضحة لها . والشعراء الكبار هم ، غالباً ، المفكّرون الذين ادركوا نهاية مطاف العقل دون ان يهدأ قلقهم ، فاذا هم يجوزونه الى ما يتراءى ويشرق لهم عبر الانفعال الذي يتولد من قصور العقل وجموح النفس وانطلاقها . الشعر ينبثق عندما يعجز العقل المباشر الواضح عن ارتياد ظلمة النفس وعندما تعمى اضواءه ويتخدّر ويستسلم ، دون ان يزول ويتعفى ، لأن زوال العقل من التجربة الشعرية يحولها الى خرافة خيالية او شعورية . فنحن اذ نقول ان الشعر يتخطى حدود الفكر ، لا نعني أنّه يزيله بل نشير الى انه يتجاوز عن بطء البراهين والبينات حتى تتموه اضواء الحقائق العقلية في ظلمة النفس ، باثّة في التجربة الشعرية جذوراً منطقية تجعلنا نشعر ان ما يقوله الشاعر صادق ، بالرغم من ان العقل الواعي لا يقرّه ولا يسيغه . العقل يبقى كضوء خافت لا يسطع ، فينير التجربة انارة تامة ، ولا يتألق حتى يمحو ظلالها ، بل انه ضوء في ظلمة ، يهدي لكنه لا ينير ، مانعاً الانفعال من الشَطَطَ والهذيان . ففي الصورة التي رسمها سعيد عقل لوجه المجدلية ، « صورة الشَفَق القرير السنى ، القرير التناجي ، والذي مراميه في مدى النغمة الحنون ومدى الابتهاج » ، في تلك الصورة نرى ان العقل ما برح يضيء بنوره الصامت بعد ان خرج من حدود المادة إلى تخوم الرؤيا . فالنجوى والنغم لم يتراءيا على وجه المجدلية الا بعد ان انشقّت سدود الحواس واتّحدت بعضاً ببعض ، فاصبح الشاعر يسمع ما يراه عبر نغم داخلي

شعوري بدلا من ان يبقى في حدود المشاهدة الخارجية المقيدة بظلمة المادة . هذه الصورة تولدت من انهمار العقل في التيار النفسي الذي ولدته الحواس المتآلفة في وحدة نفسية تامة . وهي لم تزل معطيات العقل بل نقلتها الى معادلة الشعور . انها الحقيقة العقلية التي اصبحت حقيقة نفسية شعورية . ولقد كانت الثانية وليدة الاولى او ان الثانية عادت الى الاولى بعد أن انهارت منها كما ينهار الواقع المتجمد الميت من مثاله الحقيقي . وهذا ما نفهمه اذ نقول الشعر هو محاولة للعودة الى عدن الحقائق الروحية الاولى ، قبل ان تتطين بالمادة والعقل والادراك .

مشاهد النغم : ويمكن ان نتمثل على ذلك ايضاً بقول ابن الرومي واصفاً غناء وحيد :

فيهِ وَشيٌ وفيهِ حلِيٌ منَ النَّغْمِ مَصوغٌ يُختالُ فيهِ القَصيدُ

فابن الرومي يصل في هذا البيت الى ما فوق الواقع والعقل والمنطق ، لأنه لا يسمع النغم سماعاً بل يراه ويتَلَقَّفه ، كأنه شاخص أمامه شخوصاً مادّياً . ففي النغم وشيٌ وحلي وفيه اختيال . وهذه الأمور ، جميعاً ، هي أمور بصريّة ، بَيْنَا لا يكون النغم الا سمعيّاً . وذلك لأن ابن الرومي لم يسمع النغم في أذن المنطق بل أبصره في حَدَقَةِ الرؤيا حيث تتلاشى حدود الحواس ويبدو مستحيلها ممكناً في حلولية النفس . وهذا البيت هو متحرِّر في ظاهره من العقل ، لأن النغم لا يشاهد الا فيما وراء حدقة الوعي . الا ان العقل بالرغم من ذلك لم يزل منه ، وانما انجذب واستتر واصبح كظل خفي غير منظور . فالوشي والصياغة والاحتيال هي ترجمة للتنوع والتموّج اللذين يظهران في اللّحن . وهكذا ، فان الشاعر انتقل في صورته الى ما فوق الفكر والوعي ، دون ان يتخلّى عنهما . لقد ترجمهما ترجمة نفسيّة حدسيّة ، في الرؤيا ، من خلال المظهر الخارجي الثابت . وهذا الرصيد العقلي المتواري هو الذي يَدَعُنا نتأثر بالصورة بالرّغم من مستحيلها . فالشعر لا يمكن ان يكون خروجاً على العقل بل انه نزوع منه الى ما وراءه ، انه ذهول العقل وليس موته . واذ ما طغى الانفعال على العقل فان الشعر يصاب بالاختلال في أجزائه والمستحيل في تشابيهه واستعاراته ، فلا يعود الذهن

يُشخّصها كما ان النفس لا تعود تتحسس بها . فهي ليست تنطوي على منطق ذاك ، ويقين هذه ، لم يشحذها العقل بضوء حقيقته ولم تَكسها العاطفة بصدق احساسها . لهذا فان الذائقة المثقّفة لا تسيغها .

خروج على العقل : ولكي نمثل على الشعر الذي يغلب عليه الذهول دون ان يفتقد الأدلة المنطقية والشعر الذي يشتدّ به الانفعال ويقوى اعصاره ، حتى يقتلع الجذور المنطقية ويطفىء أضواء العقل اطفاء تاماً ، نقابل بين البيت السابق الذي تحدث فيه ابن الرومي عن وشي النغم ، والبيت التالي الذي يتحدث فيه عن تألّق جمال وحيد بقوله :

شمسُ دُجنٍ كِلا الُمنبرينِ منْ شمسٍ وبدرِ منْ نُورها يستفيــــدُ

فوجه وحيد يَسطع بنوع من الجمال الذي يَهَبُ النور ، ليس فقط للقمر بل للقمر والشمس جميعاً . والمقابلة اليسيرة بـــين هذا البيت والبيت السابق ، تؤكد لنا ان الشاعر عبّر في البيت الأول عن ذهول العقل وانحلاله وتلاشيه في وحدة الحواس ، اما في البيت الثاني ، فان الشاعر خرج على العقل خروجاً سافراً ، ولم يتصل به مباشرة او غير مباشرة ، بل ناقضه وتخلّى عنه تخلياً تاماً . هذا التشبيه هـــو تشبيه مستحيل وليد الافتراض الخرافي الذي لا يترصده العقل او يثيره الانفعال الداخلي العميق ، لأن الغلوّ لم يصدر عن الانفعـــال النفسي الذي تسربت اليه الجذور المنطقية ، بل تولّد من طفرة الأشياء من ذاتها طفرة مُفتعلة ، ليس فيها صدق العاطفة لتؤثّر فينا ، ولا توازن المنطق لتقنعنا .

وهكذا فان العقل لا ينبغي أن يظهر في الشعر وَيَطغى على الانفعال حتى يجمدّه ويأسره ويفقده حرارة العاطفة ، ولا ينبغي أن يزول زوالا كاملا لأن زواله يجعل المعاني خرافية ، وهمية تصعق الانتباه وتفاجئه بعدم توازنها ، بينا يزول تأثيرها سريعاً ، لأنه لم يتولد من ذهول النفس في ولوجها إلى رحم ذاتها . ان فضيلة العقل في الشعر ان يكون كروح خفية تتراءى في خلايا الصور والتشابيه لا نُبصرها او نعيها ، وإنما نشعر بها تختلج في خلية التجربة ، تسيّرها حيناً وتسايرها أحياناً .

فالعقل ضروري لحياة التجربة بقدر ما يتغافل عن ذاته ، فيبقى منه روحه ، أسلوبه الحي ، نبصر آثاره الحيّة دون أن نُبصره ، فيكون كالقدر في المسرحيّة اليونانيّة يؤثر على صيرورة الأشخاص دون ان يظهر على مسرحها .

العقل بين التشبيه والاستعارة والرمز : لهذا نرى ان الشعر الحديث يميل الى التجاوز عن التشبيه الى الرمز ، لأن التشبيه ليس، في الواقع ، سوى قياس غير مباشر . فهو من هذا القبيل أيسر أُسلوب من أساليب الوعي ، وأكثرها وضوحاً وأدناها توغُّلا في النفس ، لأنه يقوم على المقابلة والاستنتاج ويؤدي الى المعرفة بالأدلة والبرهان . فعندما يقول امرؤ القيس :

وجيدٍ كجيدِ الرِّيم ليسَ بفــاحشٍ   إذا هيَ نصَّتــه ولا بمُعَطَّـــــلِ

نرى ان تشبيه عنق حبيبته بعنق الغزال لبث في حدود الوعي التَّام . فهو يضع ظاهرة ليقابلها بأخرى ، مميزاً التشابه فيما بينها بأمر من الأمور . وهذا التمييز يتم في حدود العقل المحدّق بالأشياء من خلال الحواس وحدودها المقرّرة الحاسمة . وأدوات التشبيه هي ، في معظمها ، أدوات وعي وتعقُّل ، أدوات وضوح وتقرير تقرّب الأشياء بعضاً الى البعض الآخر ، لكنها لا توحّد بينها ولا تدمجها ، فتغدو كأنها شيء واحد . فأمرؤ القيس ، عندما يقول : « وجيد كجيد الريم » يوعز بواسطة الكاف ان جيد الحبيبة يقترب بشكله الى جيد الريم ، لكنه ليس جيد الريم بالذات . وقد كانت الكاف اداة تقريب بين الظاهرتين ، وفي الآن ذاته ، أداة فصل واضح بين ذاتيهما . العقل في هذا التشبيه ينظر الى الأشياء بوضوح ولا يبلغ فيها الى الذهول والحلوليّة . ولهذا نقول ان أداة التشبيه تمثل سلطة العقل الذي يأبى أن يوحّد الأشياء التي لا وحدة مادية علمية حسيّة بينها .

وعندما يقول البحتري :

وكأنَّ الجرمازَ من عدَمِ الأنس وأخلالِه بنيَّـــــةُ رَمسِ

فهو لا يوحِّد بين الجرماز وبنية الرمس ، بل يقابل بينهما ويرى انهما يتفقان بعدم الأنس والاخلال، بالرغم من ان احدهما يختلف عن الآخر . وقد جاءت

لفظة « كأن » كما جاء حرف الكاف ، قبلا ، وسيلة لوصل الظاهرتين بنقطة من النقاط وفصلهما فصلا تاماً في الماهيّة والجوهر . وهذه اللفظة هي رمز للتعقّل الذي يمنع الشاعر من الاستغراق في تحسس الأشياء والأنذهال عبرها ، ليبلغ من عمق الإنفعال والرؤيا ، ما يجعله يوحد الجزء بالكل ، متخطيّاً حدود التقرير العقلي الى الحدس النفسي الذي يقبض على وحدة الأشياء في عالم الشعور ، وقبل ان تنفصم وتتفرع وتستقلّ بعضاً عن بعض في عالم الوضوح .

إسقاط ادوات التشبيه : ولعل هذا يفسر لنا اصرار بعض الشعراء المعاصرين على اسقاط أدوات التشبيه من شعرهم اسقاطاً تاماً . فهم يهدفون الى التعبير عن ظلمة النفس البكر ، او عن عدمها الأول، كما يقول مالرّمي ، ورأوا ان أدوات التشبيه هي أدوات فكر ووعي واستنتاج ، تصلح للتعبير عن العالم الخارجي ، عالم المنطق والعقل والعلم ، ولا تصلح للتعبير عن الرؤيا النفسية التي تحيا في إلفة وحلولية بعضاً ببعض ، حيث تمحّي الحدود بين الروح والمادة ، والداخل والخارج ، كما تمحى الحدود بين السماء والأرض في الملحمة . فالكاف والكأن وما أشبه هي وسيلة من وسائل التمييز الخارجي ونتيجة لرغبة الإنسان في تحديد الأشياء وفصلها بعضاً عن البعض الآخر فصلا تاماً . اما الرؤيا الشعرية فهي نوع من الظلال النفسية التي لا حدود فيها . انها الرؤيا التي تنفذ فيها النفس الى وحدة الوجود . وبقدر ما يتوسل الشاعر بأدوات التشبيه بقدر ذلك يظهر انه لما يبلغ الى حرم الرؤيا ولم تتجلّ له الأشياء تجلياً في الداخل . فعين بصره لم تنطفىء لتضيء عين نفسه ، بل ان كلا منهما لبثتا نصف مطفأتين ، نصف مغمضتين . فثمة توازن بين الوعي واللاّوعي . وهكذا فان التشبيه يدل على ان النفس ما برحت تصدر الى الخارج لتفهم الأشياء اكثر مما تعانيها . انه نوع من الإدراك بالمقابلة والتقاط الجزء عبر الكل .

تشبيه ذو طرفين ماديين : وأشد التشابيه عقماً شعرياً ما كان طرفاه ماديين . لأنهما يدلان على ان النفس جعلت توازن الأشياء وتلتفت اليها التفات العالم الى التجربة الخارجية عنه . وكنا قد رأينا ، قبلا، ان الشعر تعبير عن انفعال النفس فيما

هو يعانى او فيما يكون شيئاً واحداً هو والنفس يسيطر عليها ويغمرها حتى تذهل عبره ، غير مميزة بين ذاتها وبينه . وفي تلك المرحلة تعاني النفس الشيء ولا تفكر به وتتخلى عن يقينها الخاص لتتحد بيقين الإنفعال بكل ما فيه من غلو يجعلها تؤمن بما يخالف عادة الفكر الواعي والمنطق اللامبالي . اما في التشبيه فان الانفعال ينفصل ويستقل عن النفس ، وبعد ان كانت تحت وطأة الذهول ، اذ بها تتحرر منه وتثبته امامها لتفهمه . وفي تلك المرحلة يتحوّل الإنفعال الى أفكار واضحة لكنها ميتة ، بعد ان كان عواطف غامضة لكنها حية . فعندما يقول البحتري ايضاً :

قُصورٌ كالكواكبِ لامِعات يَكدنَ يُضِئنَ للسَّاري الظلاما

أو قوله :

كالسَّيفِ في أجذامِهِ والغَيثِ في ارهامِهِ ، واللَّيث في إقدامه

نرى ان الشعر لديه ، قد طغا على زَبَد الوعي والإدراك ، وقد سيطرت فيه حدقة البصر ، أي حدقة الفهم والتقرير على حدقة الرؤيا الداخلية ، فأطفأتها وحوّلت الإنفعال الى معادلة فكرية ، لا يشخص فيها أي ظلّ من ظلال النفس . فهي تقرير لأحطّ درجات الوعي .

. . .

التشبيه وارتباطه بنفسية الشاعر : إلا أن طبيعة التشبيه تلبث مرتبطة بنفسيّة الشاعر وثقافته وقدرته على الإبداع . فالتشبيه للشاعر كالموضوع هو الذي يمنحه قيمته في كيفية إقباله عليه وتوسله به . ولئن كانت حدقة التشبيه حدقة وضوح ومقابلة ، فان الشاعر قد يحوِّلها الى حَدَقة رؤيا خالصة أو الى حدقة مموَّهة الأضواء، اذا نظر اليها من خلال الذهول وليس من خلال الإدراك . فعندما يقول بشار :

وغادةٍ سوداءَ لَمَّاعَةٍ كالماءِ في لِيْنٍ وفي طِيبِ

أو عندما يقول :

وحديثٍ كأنّهُ قِطَعُ الرَّوضِ وفيهِ الصَّفراءُ والحمْرَاءُ

أو قوله :

وكـــأنَّ رَجْـــعَ حَدَّيثِهـــا　　　قِطَعَ الرِّياضِ كُسِينَ زَهْــرا

وعندما نقبل على مثل تلك الأبيات ندرك ان معادلة التشبيه قد تغيرت وانـه جعل يلتفت الى الداخل بقدر ما يلتفت الى الخارج . وندرك ايضاً ان أضواء الوضوح التي كانت تسطع في التشابيه الأولى حتى التبذل جعلت الآن تتموّه وتكتسي قليلا او كثيراً من الذهول . لقد تولّد الذهول من ابتعاد طرفي التشبيه ابتعاداً فكرياً مادياً واقعياً ، واقترابهما اقتراباً نفسياً حدسياً شعورياً . فالعين المجرّدة تعجز عن التقاط الشبه بين الغادّة الحسناء والماء ، لأن وجه الشبه ليس مبذولا او دنيّاً ، ولا يمكن ان يتفق للنفس إلا اذا أدركت روح الأشياء ونفذت من إطارها الخارجي المادي . والفرق بين هذا التشبيه وتشبيه امرىء القيس ، ان هذا الأخير يلتقط وجه الشبه في تأثير الأشياء عبر النفس ، بدلا من ان يلتقط وجه الشبه في الشكل الخارجي عبر البصر . وبالرغم من انه ما برح يقوم على المقابلة ، فان الوعي لم يسيطر فيه إلا على الشكل ، بينما لبثت روح المعنى معتمدة على يقين اللحظة النفسية التي تجمع في حدسها المبدع الأطراف المتباعدة في ظاهرها والمتقاربة في جوهرها . وفي مثل هذا النوع من التشبيه ، فان الوعي لا يرسم إلا خطاً خارجياً يظهر بوضوح ، لكنه لا يقوى على تبديد الذهول النفسي . هذا التشبيه هو معبر يصل بين برزخ الحلم ، وأرض المادة والواقع .

التوحيد بين الذات والموضوع : وكذلك الأمر في البيتين التاليين ، حيث بدا بشار كابن الرومي لا يسمع النغم باذنه ، بقدر ما يبصره بعينه او يتقبله في نفسه عبر الرؤيا الداخلية . وكما ان ابن الرومي شاهد في النغم وشياً وحلياً ، كذلك شاهد بشار فيه رياضاً وزهوراً . ويقيني ان تلك الرياض ليست رياضاً مادية بقدر ما هي رياض حدسية ارتسمت في نفس الشاعر اكثر مما ارتسمت على حدقة وعيه . انها رمز لحلوليّة النفس في الطبيعة وتوحّدها معها في تلك الأصقاع التي تتعانق فيها الحقائق ويمحي كثير من التشابيه التي يوفق الشاعر الى التقاط الشبه فيما هو شعور يعانى وقبل ان يغدو فكرة تفهّم . انه محاولة لالتقاط الشبه الوجداني من الصدى

الذي تتركه الأشياء في النفس . ولئن كان شكل المقابلة حسياً مادياً ، فان معناها روحيّ نفسي . يقول ابو نواس في وصف الخمرة :

كأنّما أخذُها بالعينِ إغفاء

ويقول ايضاً :

وتمَشَّتْ في مفاصِلِهِم كتَمَشّي البُرء في السَقَمِ

وكذلك قول ابن الرومي :

لكَ مكرٌ يدِبُّ في القَومِ أخفَى من دبيبِ الغِذاءِ في الأعضاءِ
أو دِبيبِ الملالِ في مُستَهامَينِ إلى غايةٍ منَ البَغْضاءِ

ومثل قول سعيد عقل :

أنا ثَروَةٌ كالكآبةِ عُمقاً وكالغَيْهَبِ

او قول صلاح لبكي :

أمّا حبيبي فَهوَ ذاكَ الشَذا كأنّهُ طَيفُ الهنا الأزرَقُ

ففي هذه الأبيات كلها ، نرى التشبيه يدخل في ضباب الوهم والغموض . وذلك لأن المشبه به بالاضافة الى وجه الشبه لا يفيدان المشبّه وضوحاً ، أي انهما لا يحدّدانه ويدخلانه الى دائرة الوعي . بل على العكس ، فانهما ينقلانه من حالة الإدراك ، الى حالة الرؤيا ويغمرانه بالهالات والظلال الشعورية التي تنقله من واقعه الفكري المادي الى واقع نفسي ورحي . فالثروة فكرة مادية ومجردة ، وقد غشيها الشاعر بكثير من الذهول اذ قارن بينها وبين حالة الكآبة ، فأزال حدودها وبدّد وضوحها وغلّفها بالوهم ، بعد ان كانت شاخصة شخوصاً مادياً في الذهن .

تقصير التشبيه عن دخول حرم الرؤيا : وبالرغم من ذلك ، فان التشبيه لا يبرح يضع حدوداً حاسمة بين المشبّه والمشبه به ، فهما متفقان مختلفان . يتفقان

في العمق ويختلفان في الطبيعة . وذلك يسوقنا الى الاعتقاد ، ابداً ، بأن التشبيه قد يضفي بعض الظلال والغموض، لكن سيطرة العقل تبقى طاغية عليه ، مانعة التوحد بين المشبه والمشبه به . وذلك يعني ان التشبيه مهما تباعد طرفاه وغيض وجهه الشبه فيه وموهت حدوده ، ومهما تصدّى لغفلة الأشياء وحدسها الغامض ، فانه يقصر، غالباً، عن دخول حرم اللاشعور والرؤيا الفنية الصافية ، لأن جوهره يقوم على التقريب والمقابلة والتقسيم والانفصام . فهو رمز للجزئية من دون الكلية ، والفرع من دون الأصل ، رمز للوعي الذي يحاول ان يشيل بجناحي الرؤيا ، فاذا قدماه تتشبّثان بأرض الواقع . وقد يهمّ بباب الرؤيا ، لكنه لا ينفذ الى قدس أقداسها . ومهما اوغل في الظلمة فان احد طرفيه يكون مضيئاً . رأينا ذلك في تشبيه الثروة بالكابة ، ونراه ايضاً في تشبيه صلاح لبكي للشذا بطيف الهنا الأزرق . فالشذا معنى واضح تام الحدود مضاء اضاءة تامة ، بينما جاء الطرف الثاني مظلم الحدس ، يوحي ايحاء غامضاً، ولا يدل دلالة فكرية واضحة . فطيف الهنا الأزرق هو طيف من الشعور الذي خطف فوق الوعي وفوق الشعور ذاته . فهو فيض من عتمة النفس ، الا ان الشذا اتصل به من طرف الإدراك ، وقد لبث مقسوماً بأداة التشبيه بين الوضوح والغموض ، بين المعرفة واللامعرفة ، بعضه وجود مادي وبعضه وجود لا مادي .

التشبيه السريالي : ومهما يكن فلا بد لنا من القول أن السرياليين عرفوا نوعاً من التشبيه الذي تغشاه عتمة الأشياء وتحيط به من كل جهة ، نرى ذلك في مثل قول اديب مظهر :

أعدْ على سمعي نشيدَ السُكُــــونْ حلْواً كمرِّ النَسَمِ الأسْوَدِ

فنشيد السكون والنسيم الأسود يقترب احدهما من الآخر دون ان يفيده اي نوع من الوضوح . ولقد خطف هذا التشبيه في صقع من الأصقاع النفسيّة السحيقة الغور التي لا تدركها شعلة العقل وأضواؤه التي تتوهم انها تجلو الأشياء بينا هي تزيلها ، في الواقع ، وتعفّي عليها . فالتشبيه في الشعر هو دلالة على سقوط الرؤيا واندثارها وتحجرها عندما تلامس طينة الواقع الصلد القاسي . لهـذا لا نبرح

نقول انه يبعد الشاعر عن الحلول في روح الأشياء والتقمص في صوفيتها وإدراك ابعادها التي تمتد من هذا العالم ولا تجد نهايتها الا في ابعاد الروح والعالم الثاني المستتر والمتقنع ببرقع هذا الوجود .

. . .

عمود التقرير والوضوح في الشعر العربي : وان من ينظر في طبيعة الشعر العربي يتحقق له ان عموده كان عمود وضوح يحاول أن يعي الأشياء ويفهمها ، أكثر مما يحاول ان يتصدّى لما فوق الوعي وما حوله او ما وراءه . وبدلا من ان يسعى الشاعر الى إذابة المادة في النفس كان يتجه اتجاهاً معاكساً ، اذ يحاول ان يأسر ما هو نفسي في سجن المادة والوعي . لذلك كثرت فيه الجزئيات وطغى عليه التعليل والتوضيح . فامرؤ القيس عند ما يشبّه عنق حبيبته بعنق الريم ، إنما كان يسعى ، في الواقع ، لتحديد العنق تحديداً تعادلياً مادياً منعماً في التقرير حتى النسخ. لذلك رأيناه يعدل من عنق الريم نازعاً منه بعض الطول،«وليس بفاحش»، مضيفاً اليه بعض الحلي ، « ولا بمعطّل » . وقد كان هذا التعديل دلالة واضحة على انجذاب الشاعر انجذاباً تاماً نحو الوعي والتوضيح الذي قيّدته المادة بالتقرير والملاحظة حتى اصبح الشعر نوعاً من العلم بالأشياء . ولا بدع في ذلك لأن هم البدائيين ينصرف في مرحلته الأولى الى اكتشاف المادة والتعرف على حقائق الكون الظاهرة الثابتة . لهذا طغت الوصفية على الشعر الجاهلي ، كما طغت عليه المادية وأصبح عالم الشعر انعكاساً لعالم الواقع ونقلا له او نزوعاً به الى مثال اعلى منقول عن الحدود المادية . ولعل هذه المادية المشبعة بروح الواقع الصحراوي ، المتشبثة بيقين الأرض والتراب ، هي التي منعت الجاهلي من ان يتمادى في تعليل الأشياء تعليلا وجودياً يغلب عليه الذهول المبدع ، كما رأينا عند الإغريق. ولقد تحدّرت هذه الواقعية الخارجية عبر عمود التقليد الذي قدّس الشعر القديم الى الشعر العربي ، جميعاً ، فلبث شعر تقرير ووصف وغلوّ بالمظاهر ، ولم يكد يعرف التعبير عن حالات اللبس والغموض .و اذا مـــا خطفت لديه بعض الرؤى والصور المشوبة بقليل او كثير من الغموض النفسي ، فقد كان يسرع لتوضيحها وانارتها حتى تغدو شبيهة بالمعادلة النثرية .

أبيات تفسيرية : فالبحتري اذ يصف الانوان يقول :

يُتَظَنَّى منَ الكآبةِ أنْ يبدو لعَيني مُصَبِّحٍ أو مُمَسِّي

مُزعجاً بالفِراقِ عن أنسِ إلفٍ عَزَّ أو مُرهَقاً بتطليقِ عُرسِ

ان لفظة « يتظنّى » في هذين البيتين تؤكد ان البحتري لم يستسلم قط ، لذهول الأشياء ، بل لبث يراقبها ويرنو اليها من الخارج . فالايوان ليس مزعجاً بالفراق وإنما الناظر اليه يتوهّم ذلك ، أي ان الشاعر لم يعرف الحلوليّة ليوحّد بين واقع الإنسان وواقع الايوان ، بل قارب بينهما في التأويل والوهم ، دون أن يتخدّر وعيه وتنذهل حواسه ، فيغدو وهمه العقلي حقيقة نفسية ويقيناً وجدانياً لا ريب فيه . فهذا الشعر هو شعر الفكر المتماسك المعتصم بذاته ، الذي يطوف به أعصار النفس ويجول حواليه ، دون أن يطغى عليه ويسوقه في تياره .

ومن ذلك ايضاً تعليل ابن الرومي لقوله في غناء وحيد :

تَتَغَنَّى كأنَّها لا تُغَنِّي من سكونِ الأوصالِ ، وهيَ تُجيدُ

لا تَراها هُناك تجحَظُ عينٌ لكَ منها ولا يَدِرُّ وَريدُ

ولقد ظهر في الشطر الأول من البيت الأول قليل من اللبس ، فسارع الشاعر الى تبديده وايضاح معالمه في الشطر الثاني من البيت ذاته ، وفي البيت الثاني والأبيات اللاحقة جميعاً . وليس حرف الجر «من» في قوله : « من سكون الأوصال» ، سوى حرف تعليل وتفسير اوضح الشطر الأول ايضاحاً نثرياً . وبالرغم من ان الغموض في ذلك الشطر ليس غموضاً نفسياً ، بقدر ما هو غموض بياني تعبيري ، فان شرحه يدلنا دلالة واضحة على ان طبيعة ذلك الشعر لم تكن تيسر للمعاني والصور المغمورة بالغموض ، بقدر ما تتيسر للمعاني المخطوطة الواضحة المعالم والتحاديد .

ونرى ذلك ايضاً في تحديده لنشوة الطير بقوله :

فتخالُ طائِرَها نَشوانَ منْ طَرَبٍ

والغُصنَ منْ هزِّهِ عطفَيْهِ نَشوانا

وقد جاء حرف الجر « من » في هذا البيت كما جاء في البيت السابق وسيلة للتوضيح اذ علل ما تخايل للشاعر من نشوة الطير بهز العطفين . وبعد ان كان يتوهم لنا ان النشوة هي نشوة نفسية ، اذا بها تصبح مخايلة خارجية منقولة عن ظاهر الأشياء . فالغصون ليست منتشية ، وانما هز عطفيها يوهم بذلك . وربما تضاعفت آفة التعليل بفعل « تخال » ، وهو شبيه بفعل « يتظنى » الذي شاهدناه في احد الأبيات السابقة المجزوء من قصيدة البحتري في وصف ايوان كسرى . وهما جميعاً يشيران الى ان تجربة الشاعر لم تكد تعرف اليقين النفسي الذي يتخطى المخايلة الخارجية الواعية الى نوع من الاحساس الحتمي العميق الذي يجعل من اللحظة النفسية حقيقة وجدانيّة ، لا يمكن ان يدفعها او ان يزيلها المنطق العادي القاصر . فالشاعر العربي قلما وفق في صهر المادة واذابتها والتقمص فيها ، لأن عقله كان يعقله ويصده عن الانطلاق الى الحقائق الحية التي لا ترى ولا تفهم بل تنبجس بنوع من حنين النفس للمجهول المختبىء وراء جدار الكون .

ذروة التجريد والوعي عند المتنبي : ولقد بلغ هذا الوعي للاشياء ذروته عند المتنبي ، وتجسد لديه بالتجريد الذي يرتقي من الواقع الى المبدأ الذهني الذي يمثّله ، فكان شعره تفكراً بالحياة من خلال نواميسها الطبيعية والمادية والواقعية ، ولم يكن تخطياً لها وتعبيراً عما لا يعبّر عنه في وسائل اللفظ والفكر العاديين . ان ابعاد شعر المتنبي هي ابعاد حياتية واقعية تقوم فضيلتها على صحة التقرير والمعرفة والأستنباط ، وقد انحسرت ، غالباً ، امام سور العقل فغالت بما يدركه وعقدته ، وقصرت عما يتعداه وما لا يدركه .

أما الغموض الذي نشهده عند أصحاب البديع فلم يكن غموض الحالة النفسية التي تتراءى وراء أصقاع الواقع الثابت المتجمّد ، بقدر ما كان غموضاً فكرياً يتعمّد فيه الشاعر ستر المعاني وتعميتها وتعقيدها وتوليدها واسقاط القرائن الواضحة التي تربطها بعضاً ببعض . فهو غموض ذهني فكري متعقد ، وليس غموضاً إيحائياً خاطفاً .

. . .

الاستعارة : لقد أجمع البيانيون على ان الاستعارة هي أبعد شأواً فنياً من التشبيه ، لكنّهم لم يحُدّدوا سبب ذلك بوضوح. والواقع اننا اذا نظرنا الى الاستعارة نرى انها ليست سوى تشبيه مختصرَ ، اختلت معادلته وسقط طرفه الأول واستعيض عنه بالخطف مباشرة الى الطرف الثاني ، أي الى المشبّه به . ولقد كان سقوط الطرف الأول من أهم الأسباب التي أضفت على الاستعارة عمقاً وبعداً فنياً ونفسياً ، وذلك لأن سقوط الطرف الأول حرّر النفس من بطء الاسلوب المنطقي ، وحرّر ايضاً المعادلة من وضوح الإسلوب النثري ، وكساها بقليل او كثير من الوهم والغموض المتولّدين من الاتصال المباشر بين النفس والأشياء .

فعندما يقول المتنبي :

بناها فأعلى والقَنا يَقرَعُ القَنَـــا ومَوجُ المنايا حَولهـا مُتلاطِمُ

نرى في استعارة الموج للمنايا بعداً فنياً تقصّر عنه معادلة التشبيه في طبيعتها البرهانية الإيضاحية . فبدلا من ان يقول الشاعر ان المعركة شبيهة بالبحر وان الموت شبيه بامواجه ، تجاوز عن هذا التفسير النثري الذي يزيل روعة الغموض النفسي وعمقه وتصدّى الى رؤية أمواج المنايا المتلاطمة . وقد جاءت الاستعارة وسيلة للايحاء النفسي الغامض ، كما كان التشبيه قد جاء وسيلة للايضاح الفكري .

وهكذا فان الاستعارة تستقيم ، غالباً ، على قياس منطقي تعادلي كالتشبيه ، إلا انها تخطف مباشرة الى النتيجة النهائية ، موحّدة توحيداً تاماً بين المشبّه والمشبه به ، وآية ذلك كله ان التشبيه يلبث تحت سيطرة العقل الذي يمنعه من ان يوحّد توحيداً تاماً ما لا يتوحّد في منطق الواقع والحقيقة الحسية والمعرفة البرهانية . أما الاستعارة فانها تنطلق من المعادلة المنطقية التي ينطلق منها التشبيه ، ولا تعتم ان تتخطاها وتتخطّى سلطة العقل التقريري الواعي وتصهر الأطراف المتقابلة صهراً نفسياً ، يولّد واقعاً نفسياً جديداً ، لا يقل صحة وصدقاً عن الواقع القديم .

وبالرغم من انها اقل منه شيوعاً ، فالاستعارة تمنع الانقسام والانفصام وتلتقط الأشياء في حدود نفسية تكون فيها مظاهر الوجود والأحوال الوجدانية في حالة الفة وتقمص ، وقبل ان تبين فيها ملامح العالم الخارجي والعقل الذي يعبر عنها . فالموت والبحر لم يوجدا في ذهن المتنبي منفصلين بل التبسا بعضاً بالبعض الآخر وانصهرا عبر اليقين النفسي حتى اصبح ما يصح في احدهما يصدق الآخر . فليس ثمة ذاتان بل ذات واحدة . لذلك نسب الشاعر امواج البحر الى المنية كأنها صفة قائمة فيها قياماً فعلياً حياً ، وليست منسوبة اليها او مفروضة فيها او مقحمة عليها . فهي لم تتظن تظنياً كما رأينا عند البحتري كما انها لم تخضع لأساليب التفسير والتقرير التي خضعت لها صور ابن الرومي . انها قبض على الأشياء قبـــل الفهم ومحاولة لحمل الواقع محملا جديداً يحقق به الانفعال ذاته ، ويتخذ شكلا ويلج الى قلب الأشياء قبل ان يعي ويهدأ ويواجهها مواجهة مدركة تلتوي وتلتف وتتباطأ حتى تتجلى وتتضح .

الاستعارة النفسية والاستعارة الفكرية : ومهما يكن ، فان الاستعارة قد لا تنطوي ، دائماً على روح الشعر . وبالرغم من انها اكثر تيسراً للتجربة الشعرية من التشبيه ، فانها لا تبث الإيحاء الشعري بثاً صادقاً ، الا اذا كانت العلاقة التي تربط المستعار بالمستعار منه ، علاقة نفسية سحيقة تكشف الارتباطات الغامضة بين النفس والوجود . لهذا فليس في قولنا « رجل قامت تعانقه الأسد » الا ظل باهت من الغموض الذي لم يتولد من الخطف النفسي بل من الإيجاز الكفري . فهي متأتية عن سرعـة الادراك وليس عن سرعة الانفعال . وهي وان كانت ارقى من التشبيه عقلياً لا تقل عنه عقماً في التقرير والتفكير والإيضاح . اما عندما يقول امرؤ القيس :

وليلٍ كَمَوجِ البَحْرِ أرخَى سُدُولَـــــه

عَـــــليَّ بأنــواعِ الهُمُــومِ ليَبْتَـــــلي

نرى ان الاستعارة تقوم على التقريب بين الليـل والخيمة والاستعاضة عن المستعار منـه باحدى خصائصـه وهي السدول . فهذه الاستعارة المكنية هـي

اقرب الى الشعر من الاستعارة الأولى، لأن العلاقـة التي تربط بين الليـل والخيمة ليست علاقة دنيّة مبتذلة ، وهي لم ترتسم على حدقة البصر والعقل بل على حـدقة الخيال السحيقة الابعاد ، النائيةِ الأغوار . ان خيمة الليل محاولة لتقريب الأشياء من خلال الالتماعة النفسية ، عبر خيال مبدع خالق بشكل حلولية روحية . فالليل الذي أرخى سدوله خطف في تخطي النفس لذاتها العقلية ، الى ذاتها الحدسية الابداعية . ولقد جاء هذا التوحيد التام انتصاراً لليقين النفسي على البرهان العقلي . فبدلا من ان يروض العقل الانفعـال ، تسلط الانفعال على العقل وطواه في ذاته طياً وروضه .

ومهما يكن فان روعة امرىء القيس في ذلك كله ، انه لم يكتف بالتوحيد بين طرفي المعادلة او الاستعاضة عن المعادلة كلها بجزء جوهري من اجزائها بل نرى انه يوغل في الرؤيا ، عبر خياله الخالق مزيلا الحدود بين الذات والموضوع ، بين النفس والمادة . فسدول الليل بالنسبة لامرىء القيس ، ليست سدول سواد بل سدول هموم ، اي انه وحد بين ظلام الليل في الخارج وظلمة الهموم في الداخل ، فجعل يبصر همه بعينيه بقدر ما يعانيـــه في نفسه ، خالعـاً في ذلك كله نفسه على الكون .

وهكذا ، فبينما يعبر التشبيه عن تقارب الأشياء بجزء من أجزائها وانفصالهـا بالجوهر والماهية، فان الاستعارة تغالي بذلك الشبه الجزئي وتجعله يتضخم ويتعاظم ويمتد حتى يستولي على الكل بتأثير الانفعال النفسي او الحدس الفكري الذي يصل الى نتائج الأشياء قبل ان يمر باسبابها .

الرمز: اما الرمز فهو لا يجمع اطراف الأشياء الى بعضها بعضاً ، وانما يصدر من الداخل الى الخارج او يلج من الخارج الى الداخل،فيجسد النفسي بشكل مادي مبتكر ، ويبعث المادي ، محاولا ان يبدع العالم ابداعاً جديداً . فالرمزيون يعتقدون كما كان يعتقد افلاطون ، ان عالم المادة والواقع والحس ، هو عالم مشوه ساقط ، انه انعكاس كثيف مظلم لعالم الحقيقة . فالواقع هو الحقيقة بعد ان تزول وتفقد ذاتها وتنهار من عدنها الروحي الأول وتنطفىء اضواؤها في ظلمة هذا الوجود . لهذا يرى هؤلاء ان عالم الواقع والمادة،هو عالم منكر زائف ، انه قناع وستر وطين .

وهنا تظهر اهمية الرمز الذي هو اشارة منظورة خارجيّة كما يقول تندال لحالة داخلية ، او شيء شبه محدود لشيء غير محدود في سبيل اكتشاف العلاقات الغامضة التي تربط بين المادة والروح . لا شك ان هذه العلاقة التي توحّد العالم الخارجي والداخلي ليست علاقة واضحة مقررة بل حدسية . فلو عدنا لهذه الأبيات المجزوءة من احدى قصائد اديب مظهر حيث يقول :

أعِدْ على نفسي نشيدَ السُكُونْ واسْتَبْقِني بالله يـا مُنْشِدي
فإنَّ تجوابَ عَزيفِ المنُـونْ حلوٌ كَمُرِّ النَسيم الأسْوَدِ

لرأينا ان هذه المشاهد الخارجية قد عبرت في مصهر النفس وتجسدت من خلال ما يوحيه يقينها . فالمنطق لا يسيغ نسبة النشيد الى السكون الا ان ما يستحيـل في المنطق يبدو ممكناً في النفس . فهذا النشيد يتلى في مسمع داخلي عندما يغيب العقل عن ذاته ويستسلم لتيار الأحاسيس .

ومهما يكن ، فان نشيد السكون يبدو اقل ذهولا من النسيم الأسود وذلك لأن حدقة الحس انطفأت فيه وظهرت الارتباطات الغامضة المنبعثة من اعمـاق النّفس كنتائج نهائية لبواعث مجهولة ، كان قد تأثر الشاعر خلال حياته تأثراً عميقاً بالنسم وربما بعث في روحه شيئاً من الانشراح وارتبط بوجدانه ارتباطاً حميماً ، وما عتمت حياة الشاعر ان تعقدت بمصيرها ، وشعرت باليأس بعد ارهقتها ضوضاء الحياة فجعل يتمنى نعيم الموت وهدوء الطبيعة وقد تمازجت هذه الانفعالات بنفسه واتحدت وانصهرت بعضاً ببعض ، متخطية حدودها وتجسّدت بالنسم الأسود ، خالعة عليه اسوداد البؤس ، وحلاوة الهدوء و السكون والموت .

العوامل التي تؤثر في الأسلوب الفني

تتباين طبيعة الاسلوب بين شاعر وآخر وفقاً لجملة من الأسباب نوجزها فيما يلي أهمها :

النوع الأدبي : ان تعيين النوع الأدبي الذي تنتسب إليه القصيدة ييسّر مهمّة الناقد ويمهّد لفهمها واكتشاف المميزات التي ينبغي ان ان تشخص فيها من حيث الأسلوب . فاذا غلبت القصيدة النزعة الملحميّة ، فانه يتتبع خطّ الخارقة والغلو الذي تشتمل عليه ، ويقابل بين ما يشهده فيها من معان وما يشهده في الملحمة الطبيعيّة . وكذلك الأمر ، فيما إذا كانت القصيدة سياسيّة ، فإنه يقابل بين معانيها والمعاني التي درجت في الشعر السياسي ، ليقرر ، بعدئذ ، مدى ابداع الشاعر وتقليده للآخرين . أما إذا كانت القصيدة وجدانيّة ، فإنه ينصرف الى اكتشاف الظلال النفسيّة والتموّجات المبهمة التي تستشف عبر الأسلوب ، فضلا عن وسائل الإيحاء وطبيعة الانفعال ومدى سيطرته على الموضوع ووظيفة الخيال والصورة ، وما الى ذلك من خصائص ترتبط بالشعر الوجداني .

بعدئذ يتصدّى لتقرير المميزات العامّة للاسلوب مفتشاً عن البواعث الظاهرة والخفيّة التي أدت بالشاعر الى نظم قصيدته بالأسلوب الذي وقّعت فيه .

الأسلوب الفني وعلاقته بنفسية الفنان : وينبغي لذلك ان يتمثّل نفسية الشاعر وأخلاقه ومزاجه ، كما سبق ان فعل في تحرّيه عن جذور التجربة ، وقد طالما قيل ان الأسلوب هو الرجل . فاذا لم تفهم نفسية الشاعر ، يصعب ان تفهم اسرار صياغته الفنية . والواقع ، ان الشاعر ذا النفسية البدائية ، يختلف اسلوبه عن الشاعر ذي النفسية الحضرية . والشاعر الرضي المتفائل يتميز اسلوبه عن اسلوب الشاعر المتشائم ، الذي ينظر الى الحياة والأشياء من خلال زجاجة سوداء . فاذا شخص

الناقد امام قصيدة جاهلية ، مثلا ، فانه يمكن ان يدرك مميزات اسلوبها من مميزات نفسية الشاعر ، لأن خصائص النفس تنتقل أبداً الى الأسلوب ، وتطبع فيه ، لهذا ، فاننا نرى ان البيت في القصيدة الجاهلية مستقل ضمنها ، كما كان الجاهلي مستقلا ضمن قبيلته ، وان التشابيه تكثر في قصيدته . ذلك ان البدائي، في بطء ذهنه ، يكتشف العالم بالمقابلة والاستنتاج . ولعلنا اذ ننعم بواقع قصيدة الجاهلي ، يتحقق لنا انها انعكاس لنفسيته البدائية، وما تشتمل عليه من اختلال منطقي، وضعف في الحس الهندسي الذي تتطور منه الأشياء تطوراً ، وتنسجم بعضاً بالنسبة للبعض الآخر . فالشاعر يلم بالتشبيه مستطرداً من المشبَّه الى المشبَّه به ، ويحول المشبه به الى موضوع خاص مستقل عن الموضوع الاصيل . وكذلك الأمر، فانه قد يخطر في بيت لاحق بمعنى ينقض ما ألم به في بيت سابق . من ذلك قول عمرو بن كلثوم في الافتخار ببني قومه :

إذا بلغَ الفطامَ لنا صبيٌّ ... تخرُّ له الجبابرُ ساجدينا

ملأنا البرَّ حتى ضاق عنّا ... وظهرَ البحر نملأُه سفينا

ثم يردف واصفاً المعركة بينهم وبين أعدائهم بقوله :

كأن ثيابنا منّا ومنهم ... صبغنَ بأرجوانٍ أو طلينا

ففي البيت الأول اسرف الشاعر بالغلو ، حتى جعل الجبار من اعدائه ، اي أقوى رجل فيهم ، يخضع للصبي من قومه ، أي اضعفهم جميعاً . وهو لا يقتصر على ذلك ، بل جعل الجبار ينهار امامه ويسجد له . ولعل البيت الثاني لا يقل عن البيت الأول غلوّاً يقارب الاجواء الملحمية ، خاصة عندما يدّعي الشاعر ان بني قومه يغشون سطح البحر بالسفن . والعربي لم يكد يلمُّ بالبحر ويتجرأ على الانحدار اليه ، الا زمن معاوية . وهكذا ، فان البيتين الاولين يرسمان صورة مروّعة لقوم الشاعر ، حتى يخيّل الينا ان هؤلاء لا يموتون الا حتف أنفهم . وأنه لا قبل لاحد بهم ، اذ ان الرضيع منهم يخضع الجبابرة . الا ان البيت الاخير الذي

اردف به ، سفح اسطورة البيتين الاولين وناقضها . فكيف يمكن ان نوفق بين قول الشاعر ان الرضيع من اهله يخضع الجبابرة ، وقوله ان ثياب بني قومه مخضّبة بدمهم ودم أعدائهم ؟ في البدء كانوا هائلين مروعين ، وفي البيت الاخير اصبحوا من سائر البشر يقتلون كما يُقتلون ، ولم يعد الرجل منهم قادراً على اخضاع رجل آخر يضاهيه ، فكيف بالرضيع واخضاعه للجبار ؟ ذلك جميعاً يدلنا على ان طبيعة اسلوب القصيدة الجاهلية كان منقولا عن واقع النفسية البدائيـــة التي تعيش في فوضى وقلق من ذاتها ومن الكون .

وكذلك الأمر ، فان القصيدة العباسية اصبحت تعبر ، في اسلوبها ، عن واقـع النفسية العباسية . وما اشتملت عليه من قدرة هائلة على تجريد المعـاني ، وتداولها بوضوح ويقين . كما كان البدائي يتداول الأشياء الحسية الماديـة الشاخصة في حواسه . لهذا . فان معاني القصيدة اوشكت ان تتّحـد وتتدرّج بسببيّـة محكمة ، كما ان التشبيه توازن وابتعد عن الاستطراد الذي كان شائعاً في العصر الجاهلي ، لأن نفسية العباسي غدت نفسية حضريـة ، تنعم بفضيلة الاستقرار والتأمل . ولا بدّ ان يُعنى الناقد بطبيعة نفسية الشاعر ذاته ومدى تأثيرهـا في اسلوبـه . فابو تمام تمرس كثيراً بالاسلوب الفلسفي ، حتى تطبعت نفسه به وجعل يعلل الأشياء في شعره ، اكثر ممـا يوحي بهـا او ينقلها . وابن الرومي تـأثر بالجدل وعلم الكلام ، فانتقل اسلوب الجدل الى طبيعة نفسه ، وجعل يعنى في شعره بتفضيل المعنى وإنهاكه ، كما يفصّل الكلاميُّون وينهكون قضية من قضاياهـم ، كما ان ميله للتشاؤم والتفكير الدائم بالذّات والالحاح بالتردد على فكرة واحدة ، ثابتة في نفسه ، جعله يتردد على معنى واحد ثابت في نفسه ، يقلّبـه ظهراً عـلى عقب ، حتى يميته ، كما يقول ابن رشيق . أولسنا نستشفُّ ، أيضاً ، في دوي النغم ، خلال قصائد المتنبي تأثيراً قاتماً ، غير مباشر ، لما كان يضطرب فيه من ميل الى العظمة . ان قصائده تهدر هديراً كنفسه .

النفسية الجماعية : ولا بدّ لنا من الإشارة إلى أن الاسلوب الفني يتأثّر ، غالباً ، بالنفسيّة الجماعيّة المسيطرة على روح العصر الذي يعايشونه . لهذا غلبت النزعـة

الوصفيّة المادية على معظم الشعراء الجاهليين ، وذلك لأن النفسيّة البدائيّة هي نفسيّة مادية تدرك معاني الأشياء في إطارها الحسّي أو في أشكالها الظاهرة ، وهو يعجز عن التجريد الذي يتداول المعاني في الذّهن ويعجز ، أيضاً،عن الرؤيا التي تصهر العالم المادي وتذيبه وتوحد بينه وبين العالم الداخلي . لذلك قلما نشهد في شعرهم خيالا خالقاً ، يبصر فيما وراء الأشياء ، وانما هناك خيال حسّي حسير ، يعيد الأشياء الى ذاتها في حدود الأشكال والألوان والمظاهر . وهكذا ، فإنَّ اسلوب الشعر الجاهلي تطبَّع بطابع النفسيَّة الجاهليَّة وتميّز بميزاتها العامة . ونحن إذا أحصينا الفنون الشعرية التي جرى عليها ذلك الشعر لرأيناه ينحصر في الفخر والهجاء والمدح والرثاء والوصف ، وهي عواطف ونزعات لا يعظم امرها الا في النفس البدائيّة ، لأنها وليدة الانفعال العنيف والميول والغرائز . فالمدح لا يعدو العاطفة الساذجة التي يؤخذ بها البدائيُّون الذين تستهويهم مظاهر الفروسية دون ان يكون لديهم من الروية ما يحدّ من اشتعال عواطفهم وتلهُّبها أمام مشاهد تخدع النفس البسيطة ، لكنها تعجز عن خداع النفس الرزينة التي تلج الى الأعماق وتدرك بؤس المصير البشري وضعف الإنسان وعاهته ونقصه . أما الهجاء،فهو توأم المديح بالرغم من أن الأول سلبي والثاني إيجابي . فهما يصدران ، جميعاً ، عن النزوة البدائية ؛ ولعلّ الهجاء هو أشدّ إنعاماً في البداوة من المديح ، لان النفسيَّة الحضرية هي نفسيَّة الكبت والانفجار . فالحضري قد يحقد ، لكن المحاذير الاجتماعيَّة تمنعه من أن يفجّر حقده ، وذلك لأن وعيه الخلقي والاجتماعي يعقل انفعاله ويحدّه ، بينما يعبّر البدائي عن حقده بأشد سوره فجاجة وعتوّاً . والحضري يتعدّى في حقده الأفراد الى الحياة ذاتها ، لأنه يرى خلال تقصّيه للأشياء ان النقص ليس في الفرد وانما هو في خليَّة الحياة ذاتها . وهكذا ، فان الهجاء هو تعبير عن نفسية منعمة في البداوة لم تتقيّد بالضوابط الاجتماعيَّة .

تأثير البيئة في الصور والمعاني الشعرية : تتشخص التجربة الشعرية . عندما تكون معاناة في النفس ، بظلال خفية ، هاربة ، كثيرة التحول والاختفاء لا يمكن ان نتلمسها بوعي وتثبيت ، لأن الشعور يُعانى معاناة ، ولا يُفهم فهماً . والشاعر يحاول ان ينقل ذلك الشعور الغامض . دون ان يوفق الى ذلك ، لشدَّة خطفه وسرعة

وتّحله . لذلك ، فهو يتوسّل أبداً ، بالصورة لأنها تضع القارىء أمام مشهد يثير في نفسه الشعور الذي كان الشاعر قد عاناه ، ناقلة بذلك التجربة من نفسه الى نفوس القراء . ولعل مادة هذه الصور تقتبس ، غالباً ، بصورة واعية او لا واعية، مما عاناه الإنسان في بيئته ، او مما شاهد فيها مع قليل او كثير من التحول والتحوير اللذين تضفيهما على الواقع الخارجي المادي . وهكذا ، فإنّ المظهر الخارجي ، اي المشهد المنقول عن البيئة المادية او سواها ، انما يكون ، غالبا ، رمزاً خارجياً لحالة داخلية . فاذا قدر لشاعرين ان يتصدّيا لموضوع واحد ، فان معاني شعرهما ، تختلف اختلافاً عظيماً ، بالنسبة للبيئة التي يعايشانها . فامرؤ القيس اذ تصدى لوصف الليل ، قال :

وليلٍ كَمَوجِ البَحرِ أرخى سُدولَه ... عَليَّ بأنواعِ الهُمُومِ ليَبتَلي

فقُلتُ لَه لمَّا تَمَطَّى بِصُلبِه ... وأردفَ اعجازاً ، وناءَ بكلكلِ

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انجلِ ... بصبحٍ ، وما الاصباح منك بأمثلِ

فالشاعر يتمثل الليل كما ذكرنا بجمل يتمطى صابه وينحني بكلكله على الأرض . والواقع ان تمثيل الليل بصورة الجمل لا يمكن ان يحدس الا للجاهلي الذي نما وترعرع في الصحراء ، وتأثرت وتطبّعت نفسه بمشاهدها . لقد طالما شاهد الشاعر الجمال وهي تنحني على الأرض ، وقد انحدرت هذه الصورة الى غفلة التأثر في وجدانه ، حتى اذا اعتراه الليل بالسهاد ، وشعر بوطأته ، دخل في الذهول الشعري . فتوحّدت صورة الليل الذي يرهقه مع صورة الجمل الذي ينوء بثقله . وهكذا ، فان امرأ القيس عبر عن نفسه من خلال بيئته أو بالأحرى من خلال تأثيرات البيئة في نفسه .

وهذا الواقع شائع في الشعر ، فالشنفرى اذ يتمثّل الهموم يصورها بقوله :

والف هموم ، لا تزال تعوده ... عياداً ، كحمى الربع أو هي أثقل

اذا وردت اصدرتها ثم انها ... تثوب ، فتاتي من تحيت ومن علُ

فهو يمثل الهموم في اقبالها وادبارها ، بقطيع من النياق او الجمال التي تجتمع حول نفسه ، كما تجتمع حول المياه ، وتكاد لا ترد اليه حتى يصدرها ، لكنها تعود فترد من جديد . وطبيعة هذه الصورة لا تختلف عن طبيعة صورة امرىء القيس ، وهما ، جميعاً، منقولتان عن واقع البيئة الجاهلية . واذا شخصنا الى الشعر العباسي ، نرى ان الصورة قد تحولت وفقاً للبيئة الجديدة ، فكثر فيها التنميق والتعقيد البديعيان ، المنقولان عن التنميق والزخرفة في النقوش والفسيفساء الشائعة عصرئذ ، وجعلت تستعير مشاهد من البيئة العباسية ، كما كان الجاهليون يستعيرون التشابيه من بيئتهم . فهم يشبّهون بالرياض والوشي والتفويف والتجعيد في النقوش والرخام . والأمثلة على ذلك تكثر في شعر أبي تمام والبحتري وابن الرومي ، مما لا مجال للافاضة بالتمثّل عليه[1] .

وهكذا ، فان الناقد الذي يقبل على النصّ دون ان يتمثّله في بيئته الزمانية والمكانية ، يعسر بل يستحيل عليه تذوقه وتقديره ، واكتشاف حقيقة المؤثرات التي تفاعلت في توليد تجربته ، وصياغة اسلوبه .

هذه عامة ، أهم الأمور التي ينبغي ان يعنى بها الناقد في محاولته لاكتشاف النص الشعري ، وثمة ايضاً تأثير الثقافة ، والتجارب وقوة الحدس ، وما الى ذلك مما اشرنا إليه سابقاً .

العبارة : ومن الشائع ايضاً في تقليد النقد الادبي ان يفصل الناقد بين ما يسمونه المبنى والمعنى في الشعر ، مقيّماً كلاً منهما منفصلا عن الآخر ، مفككاً وحدة التأثير في التجربة الشعرية . والواقع انه ليس ثمة حدود بين تأثير المعنى وتأثير المبنى في العملية الفنية ، بل انهما يجتمعان ويتولدان ، معاً ، في لحظة نفسية واحدة . والتأثير الذي يعترينا ليس من المعنى وحيداً ، وليس من المبنى وحده ايضاً ، بل انه من الاثنين ، جميعاً . ولعل ما يتبرّر به جماعة النقاد الذين يفصلون بين المعنى والمبنى ، قلما يبرر تفكيكهم لوحدة القصيدة، وتمزيق اوصالها وتشويه خلايا التجربة الحية . فهم يدّعون ان الفصل بين المبنى والمعنى ، ليس سوى حيلة خارجية لتسهيل الدراسة ،

---

١ – راجع كتاب « فن الوصف » الجزء الثاني وهو للمؤلف .

والولوج الى فهم القصيدة . والواقع ، ان تفكيك القصيدة بذلك الشكل لا يسهّل الدراسة بل على العكس ، فانه يجعلها مستحيلة او على الأقل كثيرة التشويه . كيف يمكننا ان نفصل بين المعنى والمبنى في قول النابغة :

كليني لهم يا أميمة ناصبي   وليلٍ أقاسيه بطيءِ الكواكبِ

هل التأثير الذي يعترينا هو من قوله ، ان الليل بطيءُ الكواكب ، اي من المعنى ، او هو من ذلك التناغم الحي القاتم الذي يتضوع تضوعاً من تآلف حروف القصيدة ؟ لا شك انه ليس ثمة ناقد مدرك ، يحاول ان يفصل بين بناء هذا البيت ومعناه لان الذهول الدي يعترينا ليس من الأول دون الثاني ، وليس من الثاني دون الأول . بل انه يتضوع منهما بصورة واحدة ، حية ، مبهمة للعقل ، لكنها تبرم في القلب يقيناً حاسماً أشدّ تأثيراً من العبارة الجلية الواضحة . وهكذا ، فان الشعر السوي الخالد يؤثر بكلّيته ، بتلك الوحدة الحميمة التي يتماسك بها بناء القصيدة الفني .

لهذا كان من الضروري ان يشير الناقد الى فضيلة الصياغة في بثّ الذهول الشعري ، بقدر ما يرى ذلك ضرورياً لتذوُّق القصيدة ، دون أن يَفصل ذلك او يؤجله ، ضرورة ، الى مرحلة ثانية من مراحل النقد. فعندما يتولى البيت الآنف الذكر ، ينبغي ان يحلل معناه ، ووظيفة الشعور الذي استبدّ بالشاعر حتى جعله يعتقد ان نجوم الليل بطيئة ، ويلتفت في الآن ذاته ، الى مدى تأثير تآلف الحروف في بث الحزن الذي كان يعانيه الشاعر . وكذلك الامر في قول امرىء القيس ، خلال وصفه الليل :

فقلتُ له لما تمطّى بصلبه   وأردف أعجازاً وناء بكلكل

ألا ايها الليلُ الطويلُ الا انجلِ   بصبحٍ ، وما الاصباحُ منكَ بأمثلِ

كيف يمكن ان نفصل بين المعنى والمبنى هنا في الدلالة على وطأة الليل التي عاناها الشاعر ؟ او ليس في هتافه « ألا ايها الليل الطويل ... » كثير من معنى الليل الشديد الوطأة ، او ليست الألف التي تمتد في « ألا » لتدل على معنى الهتاف . وهكذا ، فان العبارة تتوحد مع المعنى بوحدة حية ، يصعب بل يتعذر فصلها .

خلاصة : فيما تقدم ، جميعاً ، بيّنا بواعث التجربة الفنية والاسلوب . ولا نعتقدن بذلك ان حدود النقد تقف عند حدود تلك المميزات . فكما ان النفس البشرية لا تحدُّ ، كذلك ، فان الاساليب النقدية لا تحدُّ ايضاً . الا اننا أردنا بتلك المميزات ان يقترب الناقد غاية الاقتراب الى روح النص الادبي . ولعله من الضروري ان ننتبه الى ان هذه المميزات قد لا تشخص جميعاً في القصيدة التي نلمُّ بنقدها ، فينبغي ، عندئذ ، ان نبتعد عن التمحل ، مكتفين بتقرير المميزات التي نشهد فيها .

ولقد دأبت في النماذج التالية على التدرج بولوج القصيدة ، بيتاً إثر بيت ، وفي احيان أخرى توليت ثلاثة أو أربعة أبيات ، تتفق بميزة واحدة او معنى واحد . ولقد استنفدت وجوه النقد في كل بيت ألممت به ، اكان من الناحية الفنية او من الناحية النفسية ، متطوراً منه الى ما يليه بسببية ووحدة ، حتى اذا اوفيت الى نهاية القصيدة ، واجهتها وقيمتها تقييماً عاماً ، وفقاً للزمن الذي وجدت فيه ، واحياناً اخرى ، وفقاً للقيم الفنية المطلقة .



نماذج في نقد الشعر الجاهلي

١ – امرؤ القيس في الأطلال والاحبة .
٢ – عنترة في الفخر والحماسة .
٣ – زهير في الحكمة .
٤ – طرفة في الآراء والخواطر .



امرؤ القيس

الأطلال والأحبة

قِفا نبكِ مِن ذِكرى حبيبٍ ومنزِلِ ، بسقطِ اللوى، بين الدخولِ ، فحَوملِ [1]
فتُوضحَ ، فالمقْراةِ ؛ لم يَعْفُ رسمها لما نسجتها من جَنوبٍ وشَمألِ ، [2]
وقوفاً بها صَحْبي عليَّ مَطيَّهم ، يقولون : «لا تَهلَكْ أسىً،وتجمّلِ !» [3]
وإن شِفائي عَبْرةٌ مُهَراقَةٌ ؛ فهلْ عند رسمٍ دارسٍ من مُعَوَّلِ ؟ [4]
٥ كَدَأبِكَ من أمّ الحُوَيْرِثِ قَبلَها، وجارتِها أمّ الرَّبابِ بِمأسَلِ ؛ [5]
إذا قامَتا ، تضوَّعَ المِسكُ منهما ؛ نسيمَ الصَّبا جاءَت بِريّا القَرَنْفُلِ ! [6]

---

١ – السقط : منقطع الرمل المستدق من طرفه . اللوى : الرمل الملتوي في تجمعه . الدخول وحومل : موضعان . – خاطب الشاعر صاحبيه ؛ وهي عادة عند العرب اتبعوها لان الرفقة ادنى ما تكون ثلاثة .

٢ – توضح والمقراة : موضعان ؛ وسقط اللوى بين المواضيع الاربعة المذكورة . لم يعف : لم يمح . رسمها : إثرها . نسج الريحين : اختلافهما على الاثر ، تستره الواحدة بالرمال فتكشفه الاخرى .

٣ – وقوفاً : نصبها على الحال . اي : قفا نبك في حال وقف اصحابي مطيهم علي .

٤ – العبرة : الدمعة . الدارس : الذي كاد يضمحل من الاثار . المعول : ، المعتمد والمتكل عليه.– يقول : ان خلاصي مما بي من الهم يكون بذرف دمعة . ثم يستفهم استفهاماً انكارياً فيقول : ولكن ما نفع البكاء عند اثر مضمحل ، او لا معتمد يتكل عليه الانسان لدى هذا الاثر .

٥ – الدأب : العادة ، تتابع العمل والجد في السعي . مأسل : اسم جبل . – قلة حظك من هذه الحبيبة ، ومعاناتك الوجد بها ، كقلة حظك من السابقتين .

٦ – تضوع الطيب وضاع : انتشرت رائحته . الريا : الرائحة الطيبة .

كأنّي ، غَداةَ البين ، يومَ تحمَّلوا ، لدى سَمُرات الحيِّ ، ناقفُ حَنظَلِ ؛[1]
ففاضَتْ دموعُ العَيَنِ منّي ، صَبابَةً ، على النَّحرِ ، حتى بلَّ دمعيَ مِحمَلي.[2]
ألا ربَّ يومٍ ، لك منهنَّ ، صالحٍ ؛ ولا سيما يومٌ بدارة جُلْجُلِ ![3]
١٠ ويوم عقرتُ للعذارى مَطيَّتي . فيا عجباً من كورها المتحمَّلِ ![4]
فظلَّ العذارى يَرْتَمينَ بلَحمها ، وشحمٍ كهُدّاب الدِّمَقْسِ المفتَّلِ[5]

• • •

أفاطِمَ ، مهلاً ، بعضَ هذا التدلُّلِ ! وإن كنتِ قد أزمعتِ صُرْمي ، فأجملي ![6]
أغَرَّكِ منّي أنّ حُبَّكِ قاتلي ، وأنك مهما تأمُري القلبَ يَفعلِ ![7]

---

١ – سمرات : ج. سمرة : شجرة من العضاه : شجر عظيم له شوك . الحنظل : نبات يمتد على الارض كالبطيخ وما شاكل ، وهو شديد المرارة ، ناقفه : الذي يشق ثمره فيستخرج بزره ، فتدمع عيناه . – شبه نفسه ، يوم فراقهم ، بناقف الحنظل ، نظراً لشدة بكائه .

٢ – المحمل : حمالة السيف .

٣ – رب : تستعمل في الاصل ، للتقليل وكم للتكثير . دارة جلجل : موضع كان فيه غدير ماء . وفيه نحر الشاعر ناقته لبعض بنات العرب ، كما يقول .

٤ – عقر : البعير : ضربه على رجليه ليسقط فينحره . الكور : الرحل . المتحمل : المحمول . – يشير إلى ان العذارى حملن حوائجه ورحل مطيته ، بعد ان نحرها لهن .

٥ – ظل : في فعل كذا ، اذا اتى عليه النهار وهو في عمله . الهداب والهدب : اسم لما استرسل من الشيء كالشعر . والاشفار ، واطراف الثوب . الدمقس : الحرير الابيض .

٦ – أفاطم : الألف للنداء ، وفاطم ترخيم فاطمة . وهي فاطمة بنت عبيد بن ثعلبة العامري . بعض : منصوب على المفعولية لأن مهلا ينوب مناب «دع» . ازمعت : قصدت ، وطنت نفسك . الصرم : الهجر . والمصدر الصرم . أجملي : أحسني .

٧ – أغرك : أحملك على الغرة : فعل من لم يجرب بالامور .

وإن تكُ قد ساءتكِ منّي خليقَـةٌ ، فسُلّي ثيابي من ثيابكِ تَنْسُلِ ![1]

١٥ وما ذَرَفَـت عيناكِ إلاّ لِتَضْرِبي بِسهمَيكِ في أعشارِ قلبٍ مُقَتَّلِ .[2]

• • •

مُهَفْهَفَةٌ ، بيضاءُ ، غيرُ مُفاضَةٍ ، تَرائِبُها مصقولةٌ كالسَّجَنْجَلِ ،[3]

كَبِكْرِ المقانـاةِ البياضِ بصُفرةٍ ، غذاها نميرُ الماء غيرَ مُحَلَّـلِ ؟؛[4]

تَصُدُّ وتُبدي عن أسيلٍ ، وتتقي بناظرةٍ من وَحش وَجْرَةَ مُطْفِلِ ؛[5]

وجِيدٍ كجيدِ الرِّيمِ ، ليسَ بفاحشٍ ، اذا هي نَصَّتْهُ ، ولا بِمُعَطَّـلِ ؛[6]

---

١ – الخليقة : الخلق . تنسل : تسقط ، من نسل ريش الطائر : سقط – ان ساءك خلق من اخلاقي او كرهت خصلة من خصالي ، استخرجي قلبي من قلبك يفارقه .

٢ – ذرفت : دمعت . اعشار : قطع الاناء المكسر ، ولم يسمع بمفرد له . المقتل : المذلل . – ما بكيت إلا لتجرحي بعينيك قلباً مقطعاً مذللا . .

٣ – المهفهفة : الخفيفة اللحم . المفاضة : المسترخية البطن . الترائب ج. التريبة : موضع القلادة من الصدر . السجنجل : المرآة ، و هي رومية معربة في قول الشراح .

٤ – البكر : من كل شيء : ما لم يسبقه مثله ، والمقصود به هنا أول بيض النعامة . المقاناة : المخالطة ، يقال . : ما يقانبني خلق فلان : ما يشاكل خلقي . النمير : الماء المفيد المغذي وان لم يكن عذباً . غير محلل : لم يحلل عليه اي لم ينزل به احد فيكدره : فهو صاف . – شبه لون المرأة بلون أول بيض النعام الابيض المشوب بصفرة . ثم قال أنها تنزل ارضاً صافية الماء مريته .

٥ – تصد : تعرض . تبدي : تظهر . أسيل : نعت الخد المستطيل اللين . الناظرة : اراد بها عينها وجرة : موضع ، اراد بوحش وجرة الظباء ؛ شبه عينها بعين الظبية المطفل : اي لها اطفال .

٦ – الجيد : العنق . الرئم والريم : الظبي الابيض الخالص البياض . الفاحش : ما جاوز القدر المحمود من كل شيء – . نصته : رفعته . المعطل : الذي لا حلي عليه. عنقها بعنق الظبي في امتداده ، واستدرك قائلا بانه لا يتجاوز الحد في طوله وهو ليس بعار من الحلي .

٢٠ألا رُبَّ خَصمٍ فيكِ ،ألوى،رَدَدْتُه، نَصيحٍ ، على تَعْذالهِ ، غير مُؤتل .[١]
وفَرْعٍ يَزينُ المَتنَ،أسْوَدَ فاحمٍ ، أثيثٍ كقِنْوِ النخلَةِ المُتَعَثْكِلِ ،[٢]
غَدَائِرُه مُسْتَشْزِرَاتٌ الى العُـلى ، تَضِلُّ العِقاصُ في مُثَنًّى ومُرْسَلِ [٣]
وكَشْحٍ لطيفٍ كالجديلِ ،مُخَصَّرٍ ، وساقٍ كأنبوبِ السَّقيِّ المُذَلَّلِ ؛[٤]
وتُضْحي ،فتيتُ المِسكِ فوقَ فِراشِها ، نَؤُمُ الضُّحى لم تَنتطِقْ عن تَفضُّلِ ؛[٥]

---

١ – الخصم : يكون واحداً وجمعاً ، ومؤنثاً ومذكراً . الألوى: الشديد الخصومة كأنه يلتوي على خصمه بالحجج ،. النصيح : الناصح . التعذال : اللوم ، كالعذل والعدل . مؤتل : مقصر . – رب خصم شديد الخصومة كان ينصحني ولا يقصر بي في لومه اياي على هواك ، زجرته ورددته .

٢ – الفرع : الشعر التام . المتن : ما عن يمين الصلب وشماله ، الظهر . أثيث : كثير . القنو : عذق النخلة او شمراخها ، وهو يقابل العنقود للكرم . المتعثكل : المتدلي الذي قد دخل بعضه في بعض .

٣ – الغدائر : ج. الغديرة . الذؤابة من الشعر . مستشزرات : مرفوعات ، واصلها من الشزر: الفتل على غير جهة لكثرتها . العقاص : ج. العقيصة: الخصلة من الشعر تجمع فتفتل تحت الذوائب . وهي مشطة معروفة يرسلون فيها بعض الشعر ، ويثنون بعضه . فالذي فتل بعضه على بعض هو المثنى ، والمرسل المسرح غير مفتول . فذلك قوله في مثنى ومرسل . – القصد وفور شعرها وكثافته ، واستعمالها تلك المشطة الموصوفة . ومنهم من يروي : « يضل العقاص » على ان العقاص واحد ومعناه المدرى وهو نوع من الامشاط مفرد كالشوكة يصلح به الشعر فيكون المعنى أن شعرها لكثافته يضيع فيه المدرى . –وعلماء الفصيح يكرهون لفظة « مستشزرات » لتنافر الحروف فيها .

٤ – الكشح : الخصر . الجديل : فعيل من الجدل : شدة الخلق، المقصود زمام يتخذ من السيور فيجيء حسناً ليناً يتثنى . الانبوب : ما بين العقدتين من القصب وغيره ، اراد به انبودب البردي النابت على النخـل ، ووصف النخل بالسقي اي المسقي . المذلل : اي المذلل بالماء حتى يطاوع كل من مد اليه يده – شبه خصرها بلينه وتعطفه بالزمام المجدول المتثني ، وشبه ساقها بانبوب البردي النابت بجانب النخل المسقي فيظلله النخل من الشمس فيحفظ صفاء لونه ورونقه .

٥ – الفتيت : والفتات : اسم لدقاق الشيء الحاصل بالفت . تنتطق : تشد النطاق ، اي المنزرة . على وسطها . التفضل : لبس الفضلة وهي ثوب واحد يلبس للخفة في العمل . – يصف هذه المرأة بالدعة والنعمة وخفض العيش ، فهي تنام الى الضحى على فراش يتناثر عليه فتات المسك ، فاذا نهضت لم تحتج الى الائتزار للعمل لأن لها من يخدمها .

وتَعْطو بِرَخصٍ غيرِ شَثْنٍ ، كأنَّه أساريعُ ظَبيٍ ، أو مَساويكُ إسْحِلِ . ١

تُضيءُ الظلامَ بالعَشيِّ ، كأنّها مَنارةُ مُمْسى راهبٍ مُتَبَتّلِ ، ٢

إلى مِثلها يَرنو الحليمُ صَبابَةً ، اذا ما اسْبَكَرَّت بين دِرْعٍ وَمِجْوَلِ . ٣

تَسَلَّت عماياتُ الرِّجالِ عن الصِبى ؛ وليسَ فُؤادي عن هَواكِ بِمُنْسَلِ . ٤

---

١ – تعطو : تتناول . الرخص : اللين ، الناعم ، صفة البنان . الشثن : الغليظ . ظبي : هنا اسم موضع. الأساريع : ج. الأسروع : نوع من الدود أملس الظهر يكون في الرمل والحشيش . المساويك : ج. المسواك : ما تخلل به الأسنان . الأسحل : شجر له اغصان ناعمة . – والبيت وصف الأنامل .

٢ – الممسى : بمعنى الإمساء . المتبتل : المنقطع عن الناس لعبادة الله . – خص الراهب لأنه لا يطفيء سراجه بل يرفعه على منارة ليهتدي به الضال .

٣ – اسبكرت : امتدت . الدرع : قميص تلبسه المرأة . المجول : قميص تلبسه الجارية الصغيرة ، اشار ، بقوله بين درع ومجول ، الى انها شابة ليست بصغيرة ولا كبيرة .

٤ – تسل : نسي ، زال حبه او حزنه من قلبه . العمايات : ج. العماية : الجهالة . منسل : منفعل من السلو اي النسيان .

العوامل المؤثرة في شخصية امرىء القيس وشعره

أولاً : **نشأته في بيت ملك** : نشأ آمرؤ القيس ، في بيت ملك ، إذ كان أبوه ملكاً على بني أسد . إلاّ انه لم يحفل قطّ بملك أبيه وإنما نشأ نشأة سائر الغلمان ، يلعب في الاحياء ، كما يذكر في شعره ، ولما شبّ طفق يواقع النّساء ويتسلّل اليهن ، ليلاً ، فضجّ منه بنو أسد فخلعه أبوه ونفاه ، فمضى مع صحب له من الصّعاليك ، يضرب في الفلوات ويقيم على المياه ، فينحر ويشرب ويغنّي ويتماجن ، غير متحرّج بحرج ولا حافل بقلق أو ريبة أو ندم .

وهكذا ، فان نشأته الملكية يسّرت له أمر اللّهو ، ولم تزجه الى مواقعة الحياة بأحداثها الجلّى ، ممّا ينمّ لديه على نوع من الالحاد بما تواقع عليه الناس في القيم الجديّة كالسّلطة والجاه وما إليهما .

ثانياً : **ايمانه باللذة كغاية للحياة** : وكان امرؤ القيس يؤثر اللّذة الحسية السادية على السعادة الاليفة الداجنة في عائلة يقيم بين أحضانها . فأنت تراه مفاخراً بالاقتحام على المرأة المرضع ، والاستئثار بالزوجة بين يدي الزوج ، مخلّفاً اياه في حال من النّكد والغيظ . وهذا النوع من الفخر ينطوي على اكثر من معناه الظاهر ، اذ يوعز الشاعر ، من خلاله ، بالحاده المطلق الذي لا يتحرّم فيه حرمة العائلة ولا يؤخذ فيه بمآخذ العفة ، فكأن القيم ، جميعاً ، انتفت بالنسبة اليه .

وفيما ينصرف فتيان القبيلة من دونه الى الفروسية ، كان الشاعر يترصّد النساء على المـاء ، معابثاً لهن ، مختلساً اليهن النّظر ، وهن يغتسلن عاريات ، مقبلا على الحياة بخافز الجمال الحسّي والنزوة والغريزة .

ثالثاً : **كره النساء له** : وتذكر الاصول القديمة ان امرأ القيس كان مفرّكاً تكرهه النساء ، ولا تطيق الواحدة منهن الاقامة معه ، مؤثرة عليه سواه ، او

مُتَطَلِّقة منه . فاذا صحّ ذلك ، كان فخره بمواقعة المرأة نوعاً من التعويض عن النقص وسبيلا له الى ردّ التهمة بنقيضها وسبباً في شعوره بالخيبة الدائمة والعذاب . كما يبدو لنا في شعره .

رابعاً : **حمله لوطأة الثأر** : واثر مقتل ابيه ألفَى امرؤ القيس ذاته ، من دون سائر اخوته ، موطؤاً بوطأة الثأر ، يؤلّب له القبائل ويُطَوِّف في الآفاق ، استدراراً لعطف الملوك والأقيال ، وقد واقع بني اسد في مواقع ، دون ان يمكّنه ذلك من ان يبوءَ بثأره . واذا كانت حياته ، في هذه المرحلة ، حافلة بالاحداث ، فانه لم يتفرّغ لها في شعره ولم يذكرها ذكراً مباشراً ، وان كنا نستطلع ملامحها مَبْثُوثة في حنايا المعاني والمواقف التي يعبر عنها .

مناسبة النص : يستعيد الشاعر في هذه القصيدة ذكرى لهوه مع ابنة عمه في دارة جلجل ، اذ خرجت مع صواحبها ليَغْتَسِلْنَ ، فتَرَصَّدَهُنَّ ، حتى خلعْنَ ثيابهن وارتَمَيْنَ في الماء ، فجمع ثيابهن واحتجزها عليهن ، ولم يؤدها لأيّة منهن ، الا بعد ان خرجت اليه من الماء ، عارية ، لتتناول ثيابها . ويبدو ان الشاعر في زهوه ومجونه ، ذبح لهن ناقته واطعمهن لحمها وقضى نهاره لاهياً معهن ، حتى اذا حان حين العودة وألفى نفسه دون مطية ، امتطى مع ابنة عمه على كره وغيظ منها .

وتعتبر هذه الحادثة المنطلق الواقعي الاول للنظم ، تطعَّم في نفسه بالذكرى والوحشة ، بعد ان أطبقَتْ على نفسه ظلمة الحياة ، فجعل يحنُّ اليها حنينَه الى الى عهد من النّعيم القديم . وهكذا يمكننا ان نوجز بواعث النظم باثنين على الاقل : الأول واقعي ، وهو اللهو والمجون ، والثاني وجداني ، وهو عامل التذكار الذي يستعيد به الشاعر الماضي ، وقد تَضَوَّأ في ذهنه بالحنين وتخضّب بالالم والندم . وامرؤ القيس هو ، من بعد ، شاعر السعادة المولّية ، واللّذه المُنَكّدة بالطارىء الذي يحيل كلّ نعيم ، بل هو شاعر النَّواح على اطلال الزّمن الدارس المتناثرة اشلاؤه على أديم الحياة ومفازة الوجود .

الفن الذي تنتمي اليه المقطوعة :

تنتمي هذه القصيدة الى وصف الاطلال وذكر الأحبّة ، فضلا عن انتمائها ، في وجهها العام ، الى الشعر الوجداني . فموضوعها وجه من وجوه الوجدانية حيث يُعَبِّر الشاعر عن احداث واقَعَها ، فَسعدَ او اتّعس بها ، يستعيدها في اطار شعري ، يبكي فيه ماضيه وينعى على الحياة تغيُّرها الدائم وباطل السّعادة فيها . فالجزء الاول من الموضوع ، وهو الاطلال ، يرمز الى فاجعة الزمن المتآكل بذاته وفاجعة الانسان الواقع بين فكّيه الرهيبين : اللّيل والنّهار . وعبر ذلك كله يشعر انه مُكْرَه ، مخذول ، مسيّر بأقدار الحياة التي لا تدعه يهنأ بلحظة سعادة في منزل ينزل فيه مع صحبه ، حتى تحوّله الى انقاض بالية تشهد على بؤس مصيره وتفاهة قدره امام دوّامة الدّهر .

اما الوجه الثاني ، وهو وصف الأحبّة ، فيستطرد فيه الى استعادة الماضي ، راسماً لحبيبته لوحة الجمال الانثوي الاسمى وفي حالة من النّعيم المُطلق ، كأنّه يَحِنُّ من خلالها الى عهد كانت فيه الحياة ناعمة خليّة ، لا تَطَأْه بوقر الهموم ولا تنوء عليه بثقل القدر القاسي الاعمى .

ولقد أورد الشاعر ، خلال ذلك ، معاني مستمدّة من هذه التجربة ، أفصح فيها عن موقفه من الاشياء ، متوسّلا أساليب فنيّة متباينة ليجسّد ما يعانيه في نفسه وينقله الى نفس القارىء . ولا بد لنا لاستطلاع ذلك من ان ندرس في قسم اول المعاني التي الم بها في مضمون القصيدة ، وان ننصرف في قسم آخر من الالمام بالأساليب الفنية التي مكنته من الافصاح عن تجربته .

اولا : **المضمون** :

١ ــ **تقسيمه** : يمكن ان نقسم هذه القصيدة ، تيسيراً للدراسة على الوجه التالي :

ــ الوقوف على الطلل والبكاء عليه : (١ــ٤)

ــ ذكر صاحبته قبل فاطمة : (٥ــ٦)

ــ وصف عذاب الفراق (٧ــ٨)

– ذكره ليوم دارة جلجل (٩–١١)

– وصفها: (١٦–٢٨)

٢ – **الجازه** : استهل الشاعر بالوقوف على الطلل ، معيِّناً مكانه بدقّة ، ذاكراً بكاءه عليه ، دون أن يُحْري الطلل جواباً ، وعذابه من ذكر حبيبته هذه ، يوقظ في نفسه ذكرى عذابه بحبيبتيه السابقتين : أم الحويرث وأمّ الرّباب اللّتين لم يلْقَ منهما الا البؤس الذي لقيه من حبِّه الفاجع ، وهو يبكيه على أطلال حبيبته الراحلة . ثم يمثّل لوعة الفراق بالدُّموع المُنْهمرة على خدّيه ، مُخضِّبة وجنَتَيْه وثيابه ، مبلِّلة إياها حتّى محمل سيفه ، ، اي حتّى خصره ، كما انه يتَشَبَّه في بكائه بناقف الحنظل الذي تستوكف مرارتُه الدموع الغزيرة .

تلك كانت المقدمة التي طلع بها في مطلع القصيدة ، يُلْمح الى الاشياء ولا يوضحها ، ثم ينحدر من التّعميم الى التّخصيص ، فيُشير الى ما كان من أمره مع ابنة عمه فاطمة وصواحبها في دارة جلجل ، يوم عقر لهنّ مطيّته ، ودفعها اليهنّ ، ليَشْتَوينَهَا ويأكلْنَها ، كما قدَّمنا . ثم يخاطب ابنة عمه فاطمة التي تُمْعن في الصّد عنه والتدلُّل عليه ، وكأنها شعرت بعظم حبّه لها ، فعزمت على اذلاله به في نوع من السَّادية المأثورة في طباع بعض النساء .

وفي المقطع الاخير يصف حبيبته فاطمة ، ويقول انها بيضاء ، ضامرة ، يتألق أعلى صدرها كالمرآة الصقيلة ، ويمثّل بياضها ببياض بيض النّعام المشُوب بالاصفرار ، ويشير الى وجهها الطويل الذي تُقْبل عليه به وتصدُّ عنه والى عَيْنَيْها الشَّبيهتَين بعينَي الظّبية المُطْفل ، ويشبِّه عنقها بعنق الظّبي في امتداده المعتدل ، ويردف بانه ليس عاطلا كعنق الظّبي ، بل مزدان بالحليّ . اما شعرها ، فيتدلى على متنها ، وهو اسود ، فاحم ، كثيف ، متداخل ، ومتجعِّد كعثكول النخيل ، ويقرن خصرها في لينه وتعطُّفه بالزّمام المَجدول وساقها بأنبوب البردي النابت الى الى جانب النخل المروي ، ويعترض بذكر نعيمها بحيث لا تنهض باكراً ، بل تنام في الضّحى . اما اناملها ، فيمثّلها ببعض الدّيدان الطريئة ، ويصف تألق وجهها

يشبّهه بالضوء الذي يبدد الظلام وينهي القصيدة ذاكراً شوقه ووجده وعجزه عن السلو والنسيان .

تحليل المضمون :

أ — الوقوف على الطلل : (١—٤)

يستوقف الشاعر صاحبَيه ليبكيا على الطلل ، وقد خصّ عددهما باثنَين وحسب ، وفقاً لتقليد مأثور في الجاهلية ، لا يقلّ فيه عدد الرفاق المرتحلين ، معاً ، عن ثلاثة . وقد يخيل الينا ان الدمع الذي يستدرّه ليس دمعاً فعلياً ، بل هو مظهر حسّي بدائي للتدليل على الحزن العظيم الذي يعانيه . فالبدائي يتمرّس بالشيء في اطاره الفيزيولوجي المادي ، وقلّما يجرد معناه الذهني . وقد يغدو مؤدى كلامه هنا : « قفا لنعاني ألم الوجد ووحشة الفراق » .

ويردف الشاعر بالاشارة الى الحبيب والمنزل الذي كان يقيم فيه ، اي انه يَشقى لارتحال الحبيب وتهدُّم داره إثره ، فكأنّه لا أمل ، من بعد ، بملاقاته فيه . وبذلك نقع على إشارة موجزة على معنيين متجانبين : الفراق والخراب ، واحدهما يضاعف في نفس الشاعر من وقع الآخر.

ونتساءل هنا لِمْ عُني الشاعر هذه العناية الفائقة بتعيين موقع الطلل ، اذ حدّده ، من جهاته الاربع ، تحديداً يدنو الى التحديد الجغرافي ؟ الواقع ان الشاعر الجاهلي يبدو منجذباً الى العالم الخارجي في حدوده وجزئيّاته العارضة ، ولا يميّز بين المظهر والجوهر ، اذ ان انفعاله هو انفعال أصَمّ يفقُدُ بصيرته ، غالباً ، فيَغْدق تجاربه ، دون ان يُسقط منها الاعراض التي لا شأن فنياً لها . ومع ان ذكر هذه الاسماء يمثّل جانب الواقعية شبه العلمية في شعره ، وبخاصة في تدرجه بايرادها من خلال حروف الفاء ، فانّها قد تبدو فاقدة المبرر الفني بالنسبة الى المضمون ، او ان تبريرها الوحيد يشخص في اظهار الجانب العملي الحياتي الخارجي الذي صدرت عنه التجربة . وتعيين هذه المواضع بذكر اسمائها وحسب ، لا يُغني عن وصفها بدقّة

وتمعُّن ، اذ يظل جانب الواقعية فيها باهتاً ، متوارياً ، لا يعوِّض عنه قوله انها ما زالت بادية المعالم لان ريح الشمال تكشف ما تطمسه ريح الجنوب :

... لم يعف رسمهـــــــــــا   لما نَسَجَتْها من جنوب وشمأل

وقد اعترض في الشطر الثاني بأداة تعليل « لما » ، وهي اداة عقلية واعية ، تسقط الشعر من عالم الرؤيا الى حضيض الواقع المسفّ الذي يحبو على اديم الجزئيَّات . وآية ذلك،ان الشاعر الذاهل لا يُعنى بتفسير المظاهر تفسيراً واقعيّاً تقتصر قيمته على ما ينطوي عليه من حقيقة شبه علمية ساذجة . وذكره لريح الشمال والجنوب وفعلهما هو نبوٌّ عن سياق الذكرى وانصراف عنها الى ما دونها من طفليَّات الواقع وأعراضه . وقد تهافت فيها المضمون ونبا عن غايته .

اما ذكره لوقوف صحبه وزجرهم اياه عن الاسى والبكاء ، فهو سبيل الى الغلوِّ، واداة لتعظيم وقع الاشياء . وبذلك يوحي المشهد بانه لم يعد مشهد ذكرى وندم ، بل مشهد عزاء ، يقويه فيه صحبه على الخطب الذي فدحه . وبعد ، فان صحبه هم المعزُّون ، والشاعر هو المصاب بموت العواطف والسعادة ، ولا ينقص هذا المأتم العاطفي حتّى الدمع :

وان شفائي عبرة مُهَرَاقـــــة   فهل عند رسم دارس من مُعَوَّل ؟

فالشاعر يبكي بكاء العزاء والتأسي ، أو هو ينوح على زمن الالفة الذي يبدو وكأنه مدفون بين انقاض الطَّلل . ولعل تكرار الاشارة الى مشهد البكاء : « قفا نبك » « عبرة مهراقة » ، يؤكد ما ذهبنا اليه من جوٍّ مأتمي ، يستحضره الشاعر ويُضمره في ضميره عبر هذه الابيات .

وكما ان الدموع لا تبعث المَيْت ، فهي ، كذلك ، لا تُنطق الأطلال الجامدة : « وهل عند رسم دارس من معول » . فالاطلال لا تتحرّك ولا تتعطّف ولا تَنطق، فكأنمَّا تدلّ بذلك على اكثر من دلالتها،الى القدر الذي يرتهن الانسان في قبضته، لا حريّة له ازاءه، يدعوه ويستعطفه بالدموع ،وهو ثابت ، متحجّر لا يريم . بلى ان

في الرسم الذي لا يعول عليه شيئاً من الشعور بانخذال العواطف وغربتها في مفازة العالم الرّاكد الميْت .

وهكذا يبدو الشاعر قانطاً ، يودّ ان يُحيي السعادة ويتشبّث بهنيهاتها ، فاذا هي تولي كالطيف . وبذلك تستحيل تجربة الطلل الى وسيلة مادية يُفصح الشاعر من خلالها عن مأساة التغير الذي يدع كل شيء موجوداً وغير موجود في آن معاً . ينال المرء الشيء ويتنكّد بنواله له ، اذ يدرك انه سيتولى ويرتحل عنه .

ب ـ **ذكر صاحبتيه قبل فاطمة** (٥-٦) : ويبدو ان اسلوب النظم يقوم لديه ، في بعض جوانبه ، على فضيلة التوارد ، اي ان الحالة النّفسية تستدعي حالة تماثلها . فالذكرى تستدعي الذكرى ، وخيبته في حبّه لفاطمة تثير في نفسه ذكرى أحزانه السابقة عندما فُجِعَ بحب امرأتَين من قبل . وهذه الذكرى تنطوي على دلالة اليأس ، اذ خلص الشاعر منها الى الاعتقاد بأنّه تاعس الحظ ، أبداً ، لا ينال منالا من المرأة ، حتى يُفجع به ويُخلّف في نفسه ندوب الاسى . ومن هذه الحالة الطارئة في تولّي حبيبته عنه ، تعاظم يقين الفشل في نفسه وغدا مبدأ الانفعال يسوقه الى الايمان بأمور واحوال تباين ايمانه العقلي المتعادل ، المتوازن . ومع انه ليس عاماً وشائعاً، فهو ينطوي على قيمة فنية ، اذ ان الفنّ هو تعبير عن الشعور اليقيني الفعلي الذي يطأ النفس في حالة من احوالها وفي شرط من شروطها المصيرية . فامرؤ القيس توسل هنا مبدأ التّعميم الذاتي بفعل السويداء والوحشة ، فبدا له ان المرأة لا تزال تخادعه وتغرّر به ، وانها لن تخلّف في نفسه الا البؤس الدائم . ولعله كان يعاني ، هنا ، لحظة من الصدق والصّفاء النفسيين ، فباح بحقيقة واقعه من المرأة محقّقاً ما تذكره الاصول القديمة عنه ، من انه كان مُفَرَّكاً لا تطيق النساء عشرته .

وفي ابيات ومقاطع اخرى ، نراه يرذل هذا الشعور ويتنكّر للنقص ويتباهى بما يناقضه ويُعَفّي عليه ، مدّعياً القدرة على التغرير بالمرأة وادراك وتَره منها ، لا تَتَمَنَّع عليه ولا تقوى على الصدّ عنه . فهو يقول : « ومثلك اخرى قد غويت ومرضع.. » اي انه يفخر هنا بانه تيَّم المرأة وحتى المرضع التي تشغل بوليدها عن عن غواية الحب ، متفاخراً برجولته وقوة صلبه . ويقول ايضاً ، في قصيدة أخرى

إنه يغوي المرأة عن زوجها ، ويخلفه منكوداً ، ثائر البال ، بعد ان تهيَّمها وتَيَّمها . وهذه الصورة تناقض الصورة الاولى التي ترسمها من قبل ، حين بدا كزوج تلك المرأة ، مخذولا ، مكمداً ، ينعى بؤسه وسؤ طالعه . لقد كان الشاعر في البيتين السابقين يبوح ويعترف بصدق المعاناة ، ثم انه جعل يفاخر ويتنكّر لواقعه . ومع ان قوله متناقض ، يسفه بعضه البعض الآخر ، فان اليقين الشعري يوحّد المختلف في طبيعة النّفس التي تترجح ، ابداً ، بين الكبرياء والضّعة ، بين اليأس والامل والانهيار والصمود . واليقين الواحد ، المتشابه ، المتكرر ، ليس يقيناً شعريّاً ، بل هو يقين عقلي علمي ، نثريّ . وباعث الشعر الاول هو سبيل للتنفّس عن احوال النفس التي تتَضَعْضَع فيها الحقيقة وتلتبس وتتناقض، وتنشز . وهي الحالة الغالبة على احوالها ، جميعاً .

جـ ــ **وصف عذاب الفراق** : (٧-٨) : يعود الشاعر ، اثرئذ ، الى وصف عذابه ، اثر الفراق ، فيتشبّه بناقف الحنظل ويمثّل انهمار دمعه المتساقط ، مبلّلا ثيابه حتى ما دون محمل سيفه . وكنا قد لمحنا الى هذا المشهد من خلال حديثنا عن الطلل في المطلع ، وذكرنا انه تعبير حسي عن العذاب النفسي ، وانه ملمح من ملامح المأتم الذي يُقيمه الشاعر لماضيه بين اطلاله . ونودّ ان نُضيف هنا ان البدائي هو كالطفل في شعره ، لا يأنف من ذكر البكاء والغلوّ بوصف انهماره . ولسنا نقع في شعر الحضري على مواقف لوصف الدمع ، الا في باب التقليد والمحاكاة . ذاك ان البدائي مطبوع على شدة الانفعال ، يدرك غاية التطرّف في افراحه واتراحه ، ولا يحرج من البكاء والعويل لعظم ميوله وغرائزه . واعراس البدائيين اشد صخباً ، كما ان مآتمهم اشد عويلا . وانا نستطلع من ذلك كله مدى تأثير طبائع الشاعر النفسية على شعره ، فكأنما تَسِمُه بسمتها وتُزجيه في سياقها . وامرؤ القيس ، في وصفه للدمع ، كان ابن نفسيّته البدائية الشديدة الانفعال والغلواء ، عبّر عنها بما يوافق تلك الطبيعة .

د ــ **ذكره ليوم دارة جلجل** : (٩-١١) : وفي حديثه عن يوم دارة جلجل استعادةٌ للذكرى في اطارها الواقعي وفي اطار الاحداث ، كما انه استعادها في

اطارها الوجداني ، النفسي في المطلع . وهو ينعت ذلك اليوم بالقول انه « يوم صالح » . والصلاح ينطوي هنا على معنى متناقض، ساخر ، اذ يُسَمّى فيه المجون صلاحاً . فما يبدو لسواه طالحاً ، يقع في حدود الشّر ، يراه الشاعر صالحاً ، يقع في حدود الخير . ومؤدّى ذلك ان نحر المطية للفتيات ، والتجسُّس عليهن في المنتزه الذي يرتَدْنَه ومعابثتهن وانفاق اليوم في مجالستهن ، ان ذلك كله هو الصلاح الذي يطرب له ويتغنّى به الشاعر . فهو ، اذن ، يُلحد بما تواقع عليه الناس ، هازئاً به ، متماجناً عليه ، واقفاً منه موقف المسفّه لحقيقته . والشعر ، من بعد ، ليس تعبيراً عن اليقين العام الهادىء ، المتماسك ، بل ان الحالة الشعرية تتولّد في النفس من رفضها للواقع العام ، واصطراعها معه وتحديها لمعطتياته بمعطيات الحقيقة الوجدانية التي أفضى اليها الشاعر في تنازعه لمصيره وواقعه . ولو اقام امرؤ القيس على حدود اليقين العام ، يُؤمن بما يؤمن به سائر الجاهليين ، لما توّلدت لديه الحالة الشعرية . ونعته لذلك اليوم الماجن بالصلاح ، لم يكن تعبيراً عن ذلك اليوم ذاته ، بل تعبير عن من معتقدات الناس والمجتمع ، فمرماه وضميره هما ابعد من ظاهره .

هـ ــ **مخاطبة فاطمة** : (١١-١٥) : هذا المقطع ، وان ورد اثر ذكره ليوم دارة جلجل ، الا انه مرتبط اشد الارتباط بالمطلع حيث سفَح دموعه ووجده لحبيبته القريبة النائية والتي لم تخلّف في نفسه الا اطلال الذكرى . وهو يهتف ، اثر ما تذكره من امرها :

أفاطم ، مهلا ، بعض هذا التدلّــــل وان كنت قد ازمعت صرمي ، فأجملي

وفي هذا البيت وما يليه تنزع القصيدة من السّرد او الوصف والتداعي الى نوع من النّجوى والحوار الوجداني ، يهمس بها الشاعر فيما بينه وبين نفسه . وذكره للتدّلل هنا هو ايعاز وافصاح عن طبيعة العاطفة التي كانت تجمعه بحبيبته . هو يُقْبل عليها ، وهي تصدّ عنه بعض الصدود ، تُقبل عليه ، فيما هي تدبر ، لتُضاعف من شغفه بها . وبذلك يطالعنا وجه من وجوه شخصية تلك المرأة للّعوب التي تُعنى بفتنة الرجل دون ان تتولّه به وتُقبل عليه بمثل اقباله عليها . وقد اقام الشاعر ، من جراء ذلك ، في حالة من اللُّبس ، لا تزجره وتقطع عنه ، حتى يتولّى

عنها ، كما انها لا تستجيب له ولا تواصله حتى يتحقق حلمه بها . وهكذا ، فان الشاعر يقع من حبّه في حالة من الشك ، سرعان ما تتهافت ويحل اليأس من دونها ، اذ يخيل اليه ان صاحبته قد ازمعت على صرمه وهجره . وهذا اليأس هو الوجه الآخر للريبة ، وهو انهيار منهما وسقوط تحت وطأتهما . في الشطر الاول عبّر عن حالة من الترجّح ، وفي الشطر الثاني تدلهم عواطفه وتحلولك، فيبدو وكأنه يخشى ان تحلّ القطيعة الدائمة محل الدلال الذي تُقبل به عليه في لحظة وتتولى في لحظات اخرى . وبعد ، فان الشاعر يعبّر بالفاظ داخلة في كلاسيكية الغزل عند المحبين كالدلال والصرم والتجمل ، وهي الفاظ متباينة تنمّ عن مراحل معتدّدة لتجربة واحدة ، هي تجربة العذاب في الحب او تجربة الحيرة التي يتآكل فيها العاشق تآكلا ويبدو مسيّراً بعواطفه ، كأنها كتبت له في قدر الشقاء . لقد فقد الشاعر ارادته وحريته ازاء عاطفته، فغدت تُزجيه وتَزجره ، حتى تكاد ان تشرف به على الهلاك : « أغرّك مني ان حبك قاتلي » . فحبه يكاد ان يصرعه ، ان يدعه يعاني تجربة الموت في تجربة الحب . ولقد تعزز هذا المعنى وتأكد بقوله : « وانك مهما تأمري القلب يفعل » . والقلب هنا رمز للشاعر ذاته ، اذ غدت تعبث به وتقلبه بين عواطف الامل واليأس والعذاب والهناء ببسمة تطلّ بها عليه او بصدود تقسو عليه به . وامرؤ القيس يبدو في هذه الابيات ادنى الى الشعراء العذريين ، ذوي الافكار السوداء ، المتآكلة بذاتها ، الذين تحجّرت نفوسهم حول عاطفة واحدة ثابتة ، تستولي عليهم كالداء الذي لا ينجع فيه دواء . وبعد ان كان الشاعر لاهياً ، متعابثاً ينحر مطيته للعذارى ، اذا هو ينزع الى موقف جلَل ، تحول به من العبث الى الجد ، ومن اللهو الى الفاجعة ، فبدت اساريره متجعّدة ، متقرّحة كمن يصطرع ويتنازع مع اشباح الوهم الذي استحلّ نفسه . ولقد مثّل الشاعر الفرنسي تيوفيل غوتيي هذا الواقع الذي يعبث فيه الشاعر ببذرة الحب ، فاذا هي تستحيل بين يديه الى وردة كثيرة الشوك ، تُدمي يديه ، ولا يقوى على انتزاعه حتى يتحطم اناء قلبه . وتجربة امرىء القيس لا تعدو هذا الشأن ، فقد ترصد العذارى ليضاحكهن ، فاذا بذرة الحب تسقط في تربة قلبه ، على غفلة منه ، فتنمو باللقاء والفراق ، وتستقي من دموعه ، حتى اذا حاول ان ينتزعها ، تدمّت يداه ، وانشعب قلبه ، دون ان يقوى على انتزاع جذورها منه ، مدركاً

انه كان يلهو اللهو القاتل ، وانه كان يفقد حريته وصموده وكرامته ، ليستجدي عطف معذبته ومستعبدته : « افاطم مهلا ، بعض هذا التدلل » . وفي البيتين التاليين اذ يقول :

وان تك قد ساءتك مني خليقةٌ ... فَسُلّي ثيابي من ثيابك تَنْسُلِ

وما ذرّفت عيناك الا لتَضْربي ... بسهمَيْك في أعشار قلب مُقَتَّلِ

في هذين البيتين يتلوّم الشاعر ، حيناً على ذاته ويخيل اليه انه اذنب الى حبيبته بذنب يجهله ، وربما ادركت فاطمة ان صاحبها كان يواقع النساء الأخريات ، فصدت عنه او قست عليه ، اذ ان المصادر القديمة تذكر انه كان يترصد نساء بني اسد ويقتحم عليهن ، مما دفع والده على خلعه ونبذه ، بعد ان ضجّت القبيلة منه . وقد نتأكد من ذلك اذا الممنا بالبيت الثاني الذي يشير فيه الى بكاء حبيبته بين يديه ، فكأنها تشكو له عذابها وغيرتها او ما الى ذلك .

وهكذا ، فان الشاعر الماجن العربيد الذي يواقع سائر النسوة مواقعة اللهو والشهوة ، يجد نفسه ، وقد ادمي فؤاده بسهم الحب الصادق ، فيُكَذّب به ويُنكَر عليه اذ لم تُؤثَر عنه الا الخفة والمجانة ، فكأنه يؤخذ بجريرة قديمة ، بالرغم من انه برىء ، متيّم ، التحم قلبه بقلب حبيبته : « فسلّي ثيابي من ثيابك تنسلي » .

الشاعر يشكو العذاب وحبيبته تذرف دمع الغيرة ، وقد حال بينهما شبح الشك من جهة ، والدلال ، او الخوف من جهة ثانية . وبعد ان كانت فاطمة تتدلّل في البيت الاول ، اذا هي تذرف الدمع في البيت الرابع ، وكأنها لا تثق بحب الشاعر لها . ودموع الحب هي قاتلة كسهامه ، ولم يكد الشاعر يبصرها باكية ، حتى تفطّر قلبه لها .

وبعد ، فقد حشد امرؤ القيس في هذه الابيات الاربعة سيرته العاطفية مع ابنة عمه فاطمة ، حيث كان يعاني جلجلة الحنان والقسوة والضغينة والبكاء والغيرة ولا يقرّ له قرار . وبذلك تَتَكَشّف لنا ، عبر ملامح الشاعر الضاحكة ، الماجنة ،

سورة المأساة او عنوان ذلك الكتاب الكبير الذي كان يكتبه شعراء الالم والحب بدموعهم الفاجعة . والابيات السابقة ، جميعاً ، منذ المطلع ، تتقطّر بؤساً ، وتبدو سعادته الماضية كلحظة من الضوء الخافت البعيد في الظلمة الحالكة المدلهمة . هذا هو امرؤ القيس شاعر الحنين والندم والسويداء ، كأنما يتحرّى في الاشياء ما هو دونها ووراءها ، طيفاً من السعادة التي لا تقيم في مفازة الحياة الواقعة في دوامة الحيرة والشك والتغيّر . وقد عبر بذلك عن شقاء المحبين الابدي .

و ــ **وصفها** : (١٦-٢٨) : يمكن ان نصنّف وصفه لحبيبته على الشكل التالي :

١ ــ **لونها** : هي بيضاء ، تشوب بياضها صفرة كالصفرة التي تشوب بيض النعام .

٢ ــ **خصرها** : هي غير مفاضة الخصر ، بل ان خصرها لطيف كالزمام المجدول .

٣ ــ **اعلى صدرها** : مصقول متألق كالمرآة .

٤ ــ **خدها** : اسيل اي يميل الى الطول على رقة .

٥ ــ **عينها** : شبيهة بعين الظبية المطفل ، اي انها نجلاء ، واسعة السواد ، كثيرة الحنان .

٦ ــ **عنقها** : شبيه بعنق الظبي ، ولكنه مزيّن بالحلي ودونه في الطول ، اي ان طوله معتدل وليس فاحشاً .

٧ ــ **شعرها** : طويل ، يتدلّى على متنها ، اسود ، فاحم ، كثيف كعنقود النخيل ، ترتفع غدائره ارتفاعاً ظاهراً ، وهو لكثافته يضيع فيه المدرى .

٨ ــ **ساقها** : شبيه بانبوب القصب المروي اللين .

٩ ــ **انملها** : رخص ، لطيف ، ضامر شبيه بالمسواك او ببعض الزّواحف الضامرة ، البيضاء .

١٠ ــ **وجهها** : يتألق جمالا ويضيء الدجى كمصباح الراهب .

١١ ــ **طيبها** : شبيه بطيب المسك ، او بما تحمله الصَّبا من القرنفل ، كما ذكر في مطلع القصيدة ، في وصفه لام الرباب وام الحويرث .

١٢ ــ ونقع هنا وهناك على وصف لنعيمها وشدة اغوائها .

ويمكن ان نؤدي غاية المعنى في وصفه لها بما يلي :

اولا ــ **انها مترفة منعمة** . نستدل على ذلك بقوله :

١ ــ **انها بيضاء** : لا تخرج في الحرّ للعمل والخدمة ، فتحرق الشمس بشرتها وتؤذيها وتغشاها بالاسمرار والسواد، بل انها تستكّن في خبائها، والمرأة المحصنة ، المخبوءة ، يصفو اديم بشرتها ويزداد بياضها .

٢ ــ **انها مُهَفْهَفَة** : اي انها تتفرّغ للعناية بنفسها ، فيما ينصرف سائر النساء الى السعي والدأب ، فليس ثمة عرق يكسو جسدها ، كما انها لا تنشغل بهموم العيش والتدبير عن العناية بهموم جمالها وفتنتها . والاعرابية الدّؤوب لا تَتَهَفْهَف ولا تتزيّن .

٣ ــ **انها تتطيب** : فتضحي ، صباحاً ، ورائحة المسك تتضوّع من سريرها . وفي ذلك اشارة الى معنى مأثور في الغزل الجاهلي ، ومؤدّاه ان المرأة إذ تضحي ، صباحاً ، يفسد نَفَسَها ، أثناء اللّيل ، ويصيبها البخر ، كما ان سريرها قد تفوح منه رائحة الفساد في جوفها ، من غلاظة طعامها . اما الحبيبة المُترفة ، فلا تفسد رائحة فمها او سريرها لعنايتها بفتنتها ولاقبالها على الطعام اللّطيف ، تتخيّره ولا تلتهم ما يتيسر لها منه لفقرها وفاقتها . وفضلا عن ذلك ، فانها تتطيّب بالطيب وتَمْهر به جسدها ، فيتضوّع منه ويعلق بكل ما يلامسها .

٤ ــ **انها نؤوم الضحى** : اي لا تَنهض باكراً ، لتبادر الى العمل ، لان هناك من يؤدّي العمل عنها من جواريها وعبدانها . وهي لا ترتدي رداء الخدمة ، فكأنها اميرة ، يكفيها مالها ونعمتها عن تدبير امرها .

٥ ــ **انها تستقي الماء الصافي القراح** : ولم يكن الجاهلي ليحتسي الماء الصافي، الا اذا كان ذا نعمة يبذل له ، فيما يشربه الآخرون على قذاه أو وفقما يتيسَّر له . وقوله إنه « غير محلل » يعني أن نبعه غير موطوء ، لا تكثر فيه الاقدام ولا تفسده الناس ، فكأنها تستقي من ماء خاص بها ، لا تطاله أيدي الدهماء ولا قِبَل لها بارتياده لبُعده ، وهذا ايضاً وجه من وجوه نعمتها وترفها ، اذ تأنف ان تشارك العامة حتى في موردهم ، فيُطلب لها الماء من الأمكنة النّائية التي تُقَصِّر عنها السّابلة والعامة .

٦ ــ **انها رخصة الانامل ضامرتها**: ولين الانامل ورقّتها اشارة الى ان صاحبتها لا تتناول بها الحاجات القاسية ولا تنصرف بها الى اعمال البيت ، فتغلظ او تَتَشَقَّق، ولا تزال المرأة تُعنى بيديها ، اذ ان خشونتهما وتجعدهما ينمّان عن شظف العيش وما اليه .

٧ ــ **انها غير عاطلة عن الزينة** : فهي تتحلّى بالحليّ وتضع العقود على عنقها ، كدأب المرأة الفاتنة ، المنشغلة بأمر جمالها . ويشير ، ايضاً ، الى زينتها بالقول إنها ترفع غدائرها الى العلى ، اي انها تُعنى بها عناية فائقة ، وشأن الشعر ان يكون متدلّياً ، فاذا جُدِل ورفع دلّ ذلك على ان صاحبته لا تدعه يسترسل على سجيّته .

٨ ــ **انها لينة الساق** : وذلك اشارة الى انها لا تؤدّي الاعمال الشّاقة ، فتقسو خلايا جسدها وتغلظ ، بل ان الرفاهية تضاعف من لينها ورقّتها .

وبعد ، ما ذا اراد الشاعر ان يقول بوصف نعمتها ؟

يخيل اليّ ان المرأة ترمز في ضمير الشاعر الى ما هو انأى من ذاتها ، هي رمز لعهد من الحياة آتت فيه الانسان لحظات السّعادة ، فتوهّم أنها في غاية النّعيم وأنّها لا تشكو فقراً ولا عاهة وان مشاغل العيش لا تُرْهقها وتستعبدها وتشوّهها : إنها تلك المرحلة التي يُقبل فيها المرء على الحياة ، ليَتَنَعَّم بالخير الطائل الذي تغدقه عليه ، لا تُشغله بهم ولا تعروه بمرض ولا تخني عليه بالفاقة . وهكذا ، فان المرأة الرخيّة الناعمة التي يتغنّى بها الشاعر ، هي تعبير غير مباشر عن تَغَنّيه بنعيم الحياة واقبالها وخيرها وجمالها .

ثانياً : انها ادركت غاية الجمال ومثاله ، نستدل على ذلك بما يلي :

١ ــ انه يتناولها عضواً عضواً وملمحاً ملمحاً ، ويؤدّي لكل عضو مثاله بالوصف والتشبيه ، حتى ليتخيَّل الينا انه لا يمكن ان يتحقَّق مثال من دونه . فبالاضافة عمّا قدَّمنا ذكره من وصف نعيمها وترفها ، يعرض لسائر اعضائها ويخصّ كلاً منها بما يُوافق المثال الأعلى للجمال ، كما يتمثّله . فترائبها مصقولة كالمرآة ، وآية ذلك ان جمالها يتألّق تألقاً على نحرها ويتوهَّج توهجاً كالمرآة الصقيلة ، فلا تجعُّد يعروه ولا انكماش . وليس ثمة ما هو أنأى من ذلك في غاية الجمال . وعينها تُشبه عيون الظِّباء المُطفلة ، وقد كانت عين الظبية المثال الاعلى لجمال الاعين ، عصرئذ ، وقد اضاف الى الجمال الرقة والحنان ، وفقاً لما أُثر عن الظبية اذ تزداد عيناها تألُّقاً واتّساعاً وحناناً عندما تكون طُفلة . أما جيدها ، فيَصْنَعه صنعاً ، بالاضافة والحذف ، اذ قرنه بجيد الظّبي الخالص البياض ، واسقط منه بعض الطول ، وأضاف اليه بعض الحليّ ، فاستقام مثاله . وكذلك شعرها ، فهو مثال للشعر العربي الفاحم السّواد ، الكثيف ، المُتَعَثْكل ، يتدلّى لطوله على متنها . الا ان الشاعر يتهافت ويتناقض في وصفه . فبينما يقول إنه مُنسدل ، متدلٍّ على متنها ، إذا هو يقول انه مرتفع الغدائر الى العلى . ولعله اشار اليه في حالتين متباينتين ، في حال انسداله وحال تجديله . وبذلك يزول التناقض واللبس .

ولا يعدو ذلك في وصف خصرها اذ يمثل لينه بالجديل الناعم اللين فضلا عن ساقها وتألق وجهها ورقة اناملها .

خلاصة في مضمون التجربة : يبدو أمرؤ القيس في هذه المقطوعة شاعراً يتفجَّع على تصرم الزمن وموات الاشياء ونعي التغير ، يعبّر عن ذلك من خلال المرأة ومسكنها وعهد الفتها ونعيمها وجمالها ، كما انه يشكو عبودية العاطفة ، وقد خيل اليه حيناً ، انه حرّ ، يسفّه آراء الناس ويقتحم حدودهم ، لكنه الفى ذاته ، فجأة ، مغلولا بعاطفته وعذابه وشكّه وريبته .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثانياً : طبائعه الفنية والاسلوبية :

أ ـ وظيفة الانفعال والعقل والخيال :

صدرت التجربة في هذه القصيدة عن انفعال تولّد من النـــدم والحسرة والتنازع بين الواقع الذي تردى فيه الشاعر والمثال الذي كان يتوق الى تحقيقه . هو يتمنى بقاء السعادة والالفة والعهـــد ، فيما يُلفيها مولّية . ويود ان يبقى حراً ، مُسَيِّراً لعواطفه ، فإذا هي تُسَيِّره .

وهذا الانفعال حدّد موقفه ممّا طالعه في مظاهر الوجود ومعاني الاشياء .

الا ان للعقل وظيفة في تعميق التجربة دون ان يدرك ذلك البعد القصي الذي نبصره في تجربة طرفة ولبيد وزهير . فامرؤ القيس هو شاعر الانفعال المتعاظم بذاته والذي يتلمس مـــن خلاله حقائق الوجود بالمعاناة ، بدلا من ادراكهـــا بالتفكير البارد . الحقيقة التي يعبر عنها هي حقيقة يكون هو واياها كذات واحـــدة . فشعره ليس جمالياً ، باهتـــاً ، بـــل انه عميق المضمون جدّيه ، يشتقُّه الانفعال اشتقاقاً ويفتضّه ويُنيره ويستطلعه . اما الخيـــال ، فيبدو حسيراً ، واهياً ، اذ ظلّ الشاعر يحدّق في الاشياء ببصره ويؤوّلها ويعلّلها بعقله ، عندما يركد انفعاله ، ولم تكد تطالعه الرؤيا التي يشاهد بها الاشياء في تخوم الروح . فالخيال هو المعْبَر او المجاز الى ما وراء الاشياء ، الى ضميرها وغيبها ، إذ يسقط اطارها المادي والحسي . والخيال لا يرذل العقل ولا يناقضه ، لكنه يحلُّ من دونه في استحضار الحقيقة التي يغني وجودها وحضورها عن تعليلها وتفسيرها بالعقل . ولقد انفعل الشاعر فيها وألمّ بها من خلال نتائجها او في حالة من اليقين الأصم ، بخلاف ما نراه في وصفه للّيل الذي شاهده في حدقة الرؤيا البعيدة بقوله :

وليل كموج البحر أرخى سدولــه   عليّ بأنواع الهموم ليبتـــــــلي
فقلت له لما تمطّى بصُلْبـــــه   وأردف اعجازاً وناء بكلكـــــل

وقد كان دور الخيال، هنا، تصويرياً تراءى معه وكأنه خيمة هائلة ، تُرخي

سدولها على الارض او كجمل هائل مُرَوَّع ينحني بعبئه الثقيل على الارض . هذان بيتان حسّيان والقصيدة التي عرضنا لها انفعالية حيناً ، ووصفية راكدة الانفعال حيناً آخر .

ب — وسائل التجسيد والتعبير :

١ — **طبائع اللفظ** : لا تنطوي ألفاظ هذه القصيدة على أقصى من مدلولها المباشر ، فهي ليست ألفاظ ايحائية بل تحديدية ، ايضاحية . والرمز الى المرأة بما هو اقصى من معناها الظاهر مستمدّ من القصيدة بمجملها وليس من اية لفظة بذاتها . كما ان ألفاظ امرىء القيس ليست غنائية ، شجية كالفاظ النابغة الذي كان يوقّعها على لحن مُضمر في نفسه ، بل انها تستمدُّ غنائيتها من طبيعة الوزن والقافية . الا انه يُضفي عليها بعض الصياغة ، فتُخرجها عن رتابتها وتُضاعف من وقعها .

طبائع الصياغة : وفيها ندرس اللفظة في المركب ، اي في الجملة . وامرؤ القيس يصوغها ، غالباً ، وفقاً للاسلوب التقريري الشائع في الفعل والفاعل وحروف الجر التي يحدد بها المعنى ويفصّله أو يجزئه ، ويعترض حيناً **بالحال** : « وقوفاً بها صحبي» او **بالتمييز** : « ففاضت دموع العين مني صبابةً » ، ويلمُّ غالباً بصيغة **الامر** التي تُضفي على العبارة الحيوية والحركة وتُقصي عنها رتابة الاسلوب المباشر ، كما في مثل قوله :«قفانبك — لا تهلك اسى وتجلد — فأجملي — سلي — ويردد » . كذلك صيغ **النداء** ، مقطعاً اثر مقطع ، مستهلا به التعبير عن الموجة النفسية الجديدة: « فيا عجبا — افاطم » ويميل الى **الاستفهام** ليضاعف من وقع المعنى : « فهل عند رسم دارس من معول، أغرك مني » . وهذه الطبائع التي تتخلّل عباراته، بيتاً اثر بيت ، ومقطعاً اثر مقطع ، لا تقف عند حدود الزّينة الخارجية ، بل ان طبيعة المعنى والهالة النفسية التي تظله تقتضيانها عليه . فالأمر يوحي بالتقرير والتأكيد ، او النّهي الحاسم ، وادوات الاستفتاح : « ألا رب يوم » ، تستثير الانتباه وتجتذبه، كما ان النداء يُضفي على المعنى صفة الذهول والترنح ، اما الاستفهام ، فيؤدّي معنى الدهشة واللبس . فصياغة العبارة هي جزء من المعنى او هي الظل الذي يواكبه ويغمره ويؤكّد عليه .

٣ ـ **طبائع التجسيد** : ونعني بالتجسيد التعبير بالمشهد او الحادثة اوالصورة او الصورة او الكناية او التشبيه او الاستعارة ، بحيث يضع الشاعر المعنى امامنا ، كأننا نبصره او نستطلعه ، بدلا من ان نفهمه فهماً ذهنياً . ولقد امتطى امرؤ القيس للتجسيد اساليب متباينة اهمها :

أ ـ **التشبيه** : وهو الوسيلة الأولى عند الجاهلي ، اذ يخلص فيها الى المعنى بالمقابلة الجزئية والاستنتاج . واداة التشبيه تتفاوت قيمة بالنسبة الى قدرة الشاعر على الخلق او بالنسبة الى اللحظة النفسية التي يعانيها او المعنى الذي يؤدّيه . فهو يتوسّل منه ابسط اساليبه واكثرها نثرية كما في قوله: «كدأبك من ام الحويرث قبلها» وقد ورد التشبيه ، هنا في صياغة نثرية ، تقريرية . ونقع في القصيدة على تشابيه اخرى تتفاوت قيمة ، نحصيها فيما يلي للابانة والتمييز بين طبائعها :

١ ـ اذا قامتا تضوع المسك منها ... **نسيم الصبا** ، جاءت بريا القرنفل

٢ ـ **كاني** غداة البين ، يوم تحملـوا ... لدى سمرات الحي . **ناقف حنظل**

٣ ـ وشحم **كهدّاب** الدمقس المفتّل .

٤ ـ **كبكر المقاناة** البياض بصفرة .

٥ ـ وتتقي **بناظرة من وحش وجرة** ، مطفل .

٦ ـ **وجيد كجيد** الرئم ، ليس بفاحش ... اذا هي نصتـه ولا بمعطـل

٧ ـ **اثيت كقنو** النخلة المتعثكـــل

٨ ـ **وكشح** لطيف **كالجديل** مخصّر ... **وساق كانبوب السقي** المذلّل

٩ ـ وتعطو برخص غير شثن ، كأنه ... **اساريع ظبي** او مساويك اسحل

١٠ ـ تضيء الظلام بالعشي **كأنهـا** ... **منارة** ممسى راهب متبتّـــل

واذا نظرنا في طبيعة هذه التشابيه نجد انها تتّسم بسمة التجديد والتوليد . وذاك يعني ان الشاعر لم يؤدّ المشبه به عارياً مباشراً ، بل انه اضاف اليه قليلا او كثيراً من الجزئيات التي تزيده حيناً ، ايضاحاً ، وحيناً ، ايحاء ، واحياناً غلوّاً . فطيب المرأة لا

يُشبه نسيم الصبا وحسب ، بل انه يشبه النسيم الذي يجيء بريّا القُرنفل ، وقد وردت « ريّا القرنفل » كغلوٍّ بطيب النّسيم وتخصيصاً له في آن معاً . والقرنفل شديد الايحاء بالطّيب الجميل في طبيعة لفظه . فهذا تشبيه تخصيص واضافة .

وقد يعترض بين طرفي التشبيه بحيثيات جزئية ، تحدد المشبه والمشبه به ، جميعاً ، كما في قوله :

كأني غداة البيت ، يوم تحملـوا لدى سمرات الحي ، ناقف حنظل

فالشطر الاول الخاص بالمشبه انطوى على تعيين للزمان وتمثيل للمعنى بسورته الحسية : « يوم تحملوا » ، والشطر الثاني الخاص بالمشبّه به انطوى على تعيين للمكان في حدوده الحسية : « لدى سمرات الحي » . وقد افاد الشاعر منه الواقعية في تحديد المشهد وتمثيله . ومثل ذلك قوله : « من وحش وجرة مطفل » ، حيث عيّن المكان واضاف اليه صفة موحية .

وقد يقتصر منه على اداة الغلو التمثيلي كقوله : « وشحم كهداب الدمقس المفتّل » — « أثيث كقنو النخلة المتعكثل » — « وكشح لطيف كالجديل وساق كانبوب السّقي» . « كأنه اساريع ظبي » . وفي تشابيـــه اخرى يعمد الى نوع من التشبيه الذي يقوم على التعادل بالاضافة :

وجيد كجيد الرئم ، ليس بفاحش اذا هي نصّتـه ولا بمعطـــل

ولقد حذف من المشبه به بعض الطول في العنق واضاف اليه الحلي ، لتتمّ فيـه معادلة المعنى وتستوى اطرافه .

وهكذا فان امرأ القيس يعمد ، غالباً ، للتشبيه ، فيفيد منه التخصيص والتدقيق والتعيين والواقعية والغلو او التعادل ، لكنه يسقط عبر ذلك الى نوع من التفسيريّة التي تُبَدِّد ظلال المعنى وايحائيته . والشاعر لا يتعمق التشبيه بتفصيله والاستطراد فيه بوصف المشبه ، بل بعمق الرؤيا ، وبعد الخيال . كما في قوله :

تضيء الظلام بالعشي كأنهـــا منارة ممسى راهـب متبتــــل

فالعلاقة بين الوجه المتألق ومنارة الراهب ليس مبذولا لبداهة الحسّ ، بل انه يقتضي بُعداً في التمثيل والرؤيا . ولعله التمس ذلك بلحظة من الحدس المشرق ، فبدا له ان نورانية ذلك الوجه ترين عليه ، مبثوثة من نفس صاحبته الهادئة ، القريرة ، المطمئنة الضمير ، الراضية بقسمة الحياة وحكمة المصير ، فقرن ذلك كله في وجهها بمصباح الراهب المتعبد . فوجهها هو مصباح روحها الجميلة النقية ، المتبتلة .

واذا كان قوله : « تضيء الظلام بالعشي » ينطوي على الغلو المأثور في الشعر القديم ممثلا عمود المبالغة ، فان نسبته الى المشبه به واضافته اليه أضْفَتَا عليه الرزانة والجدية والتعقل من خلال شعلة الحدس التي قبضت فيه على روحه النائية .

ب — **استبطان حس بآخر** : وفي هذه اللمحة من التشبيه النائي البصيرة ، تتوحّد حواس الشاعر وتتماذج ، بعضا ببعض ، وتستبطن احداهما الدلالة على الاخرى في لحظة واحدة ، معا ، كما يتراءى لنا ذلك بقوله :

وكشح لطيف كالجديل ، مخصَّر وساق كأنبوب السقيّ المذلّل

وفي اللغة ان الجديل هو الزمام الرخو اللّين ، فكأن الشاعر استبطن خلاله حاسة اللمس التي تستشعر باللّين من خلال حاسة البصر التي تمثل رقته وضموره . فالتشبيه هنا مركب من حاستين تضمر احداهما الأخرى في لحظة واحدة . وقد ادرك الشاعر ذلك في حالة هي فوق حالة التقرير والوصف الجاري في سياق الحاسة الواحدة .

ولقد يبدو ذلك اظهر في الشطر الثاني اذ شبه ساقها بانبوب القصب الملتمع القائم بجنب النخيل المروي، المتدلي الاغصان، فحفظ له لينه وماءه . وقد الّف في هذا الوصف بين ألق الساق والقصب وطراوتهما ونداهما ، اي جمع ما يعود إلى حاسّتي البصر واللمس .

الكناية : ونقصد بها هنا اداء مظهر او مشهد او حادثة ذات معنى واضح ، مباشر ، فيما توحي من خلاله إلى دلالة يرمز اليها كأنها نتيجة له او هو نتيجة لها . نرى ذلك في مثل قوله :

— ففاضت دموع العين مني ، صبابة على النحر ، حتّى بل دمعي محملي
— غذاها نمير الماء غير محلل .
— غدائره مستشزرات إلى العلى .
— نؤوم الضحى ، لم تنطق عن تفضّل .
— وتعطو برخص غير شثن .

ففي البيت الاول تعبير عن شدة العذاب من انهمار الدمع حتّى المحمل ، وفي الاشطر الباقية تكنّى بهذه الاحداث والصفات للتدليل على نعيمها ، كما قدمنا . فامرؤ القيس يعبر بالظاهرة والمشهد وفقاً للنزعة المادية التي تطغى على النفس البدائية .

د — **الوصفية** : يتوكأ الشاعر ، غالباً ، على حشد الصفات المباشرة ، وهي خاصة ملازمة للنفس البدائية التي تُعْنى بالجزء في حدوده الخاصة به ، وحشدها وتكثيفها هو نوع من الاستحضار المادي لها في كل اعراضه وشكلياته او في جوهره فضلا عن مظهره . وقد بدت الصفات خلال هذه الابيات فيما يلي :

مهفهفة — بيضاء — غير مفاضة — ترائبها مصقولة كالسجنجل — ليس بفاحش — ولا بمعطل — اسود — فاحم — اثيث — المُتَعَثْكل — مستشزرات — لطيف — مخصّر — السّقي المذلّل — نؤوم الضحى — رخص — غير شثن .

وبالاضافة إلى ذلك، فان بعض التعابير تنطوي على معنى الوصف غير المقتصر على اللفظة الواحدة ، او على صيغته المباشرة : كبكر المقاناة البياض بصفرة — غذاها نمير الماء غير المذلل ، لم تنطق عن تفضل — وما إلى ذلك من تعابير قدّمنا الاشارة اليها . وفي عصرنا يتنكب الشعر الكبير عن الوصف اذ يرى فيه اصحابه انه اعادة للاشياء إلى ذاتها والتعبير عنها بمعناها الظاهر ، الا اذا استحالت الصفة إلى كناية او رمز او ما اليه .

هـ — **الواقعية** : ونعني هنا الالمام بالجزئيات التي تمثل الواقع وكأنه قائم في مشهد منا . وهي امتداد للوصفية والمادية ، كمثل قوله في تعيين موقع الطلل :

بسقط اللوى بين الدخول وحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسَجَتْهَا من جنوب وشمأل

وقد قامت الواقعية هنا على تعداد الاسماء وعلى اعتماد حرف الفاء الذي يفيد الدقة والموضوعية والتدرج ، بالرغم من انه عديم القيمة الفنية . ونقع على فلذة اخرى في وصفه للدمع والتشبّه فيه بناقف الحنظل ووصف انهماره حتى المحمل .

و — **السردية** : اي تلاوة الاحداث وفقا لسياق يتأثر به الشاعر ويطبعه بطابعه . والسرد لا يعني التعرض لاحداث الواقع ، جميعاً ، بل تلك التي تتّصل بواقع الانفعال . ونقع على السردية ، هنا ، في ذكره للايام الصالحة ، يوم نحر مطيته للعذارى — (٩ — ١١) .

٤ — سائر الخصائص الاسلوبية :

١ — **انعدام النمو والوحدة الوصفيين** : ينزع الشاعر في وصفه من معنى إلى آخر ، ومن ملمح إلى ما دونه . فبينا هو يصف لونها : « مهفهفة بيضاء » — اذا هو يصف خصرها وضموره ورقته : « غير مفاضة » ، ثم ينتقل ، فجأة ، إلى ترائبها ، اي اعلى صدرها ، ويعود إلى لونها : « كبكر المقاناة البياض بصفرة » ويستطرد ، بعدئذ ، إلى وجهها ، فجيدها فشعرها ، فخصرها من جديد ، فساقها ، وما إلى ذلك ، بحيث لا نقع على نموٍّ وصيرورة من ملمح إلى آخر . فالجزء او العضو في المرأة يبدو وكأنه مستقلٌ بذاته عن سواه .

٢) تأثير البيئة الاجتماعية والمادية :

ظهر تأثير البيئة الاجتماعية فيما يلي :

— المثال الذي رسمه لجمال المرأة ، وقد استمدّه من مقاييس الجمال المأثور .

— تنازعه مع قيم العصر في حدود الحلال والحرام والخير والشر والحكمة والضلال .

— التعبير عن اجواء اللّهو التي كان يقوم بها بعض الفتيان والفتيات من ذبح للذبائح واشتواء للّحم وارتماء بشطوره .

- عادة التزّين المأثورة في نساء ذلك العصر والتطيب بالمسك وما اليه .
- التعبير عن مظاهر الحياة البيتية كالسجنجل اي المرآة ، مما يؤدي بيّنة على شيوع استعمالها بين الجاهليين ، والمدرى اي المشط والغدائر وما إلى ذلك .
- اشارته إلى منارة الراهب ، مما يدل على قيام بعض الرهبان في البيئة العربية واشتها، طبائع معيشتهم فيها .
- الاشارة إلى بعض طبائع الفرسان في السلاح .

وظهر تأثير البيئة المادية فيما يلي :

- ذكر الاطلال ، اي بقايا المنازل وتعيين مكانها .
- ذكر اسماء بعض النبات كالقرنفل والحنظل والنخيل والقصب .
- ذكر اسماء الحيوان كوحش وجرة والرئم واساريع ظبي .
- توسله بمظاهره في تشابيهه ووصفه ، كما قدمنا .

الفخر والحماسة

نموذج من معلقة عنترة

قال عنترة في معلقته ، بعد ان وقف على اطلال الديار مخاطباً حبيبته عبلة ، مستهلا :

هل غادر الشعراء من متردم
ام هل عرفت الدار بعد توهم

إن تُغدفي دوني القناعَ فإنني ... طَبٌّ بأخذِ الفارسِ المُستَلْئِمِ [١]

أثني عليَّ بما علِمْتِ فإنني ... سَمْحٌ مُخالقَتي إذا لم أُظْلَمِ [٢]

وإذا ظُلِمْتُ فإن ظلميَ باسِلٌ ... مُرٌّ ، مَذاقَتُهُ كطَعمِ العَلْقَمِ [٣]

هلا سألتِ الخيلَ يا ابنة مالكٍ ... إن كنت جاهلةً بما لم تعلمي

٥ إذ لا ازالُ على رِحالةِ سابِحٍ ... نَهدٍ ، تَعاوَرَه الكُماةُ مُكَلَّمِ [٤]

طوراً يُجرِّدُ للطعانِ وتارةً ... يأوي إلى حَصِدِ القِسيِّ عَرَمْرَمِ [٥]

---

١ – اغدف الستر : ارخاه . طب : حاذق ، قادر . المستلئم : لابس اللأمة اي الدرع .

٢ – المخالقة : المعاملة مع الناس ، المخالطة .

٣ – باسل : بمعنى كريه . العلقم : الحنظل الذي ادركت مرارته . المعنى : من يظلمني يلق من شدتي وبأسي ما يجعله يتأذى ويكره ظلامتي التي هي اشد مرارة من طعم العلقم .

٤ – الرحالة : سرج من جلد الغنم . السابح : الجواد السريع . النهد : العظيم الغليظ . مكلم : مجرح . الكماة : ج كمي ، البطل المدجج بالسلاح .

٥ – يجرد للطعان : يبرز الى المعركة . حصد القسي : حيث كثرت اقواس المحاربين . عرمرم : كثير .

يُخبرْكَ من شهدَ الوقيعةَ أنني — أغشى الوغى وأعفّ عند المغنمِ
ومُدجّجٍ كَرِهَ الكُماةُ نزالَهُ — لا مُمْعنٍ هرباً ولا مستسْلمِ [1]
جادتْ له كفّي بعاجلِ طَعْنَةٍ — بمثقّفٍ صَدقِ الكعوبِ مُقوّمِ [2]
١٠ برحيبةِ الفَرغَين يهدي جَرسُها — بالليلِ مُعتسَّ الذئابِ الضُّرَّمِ [3]
فشككتُ بالرمحِ الاصمّ ثيابَهُ — ليسَ الكريم على القَنا بمحرّمِ [4]
فتركته جَزَرَ السباعِ يَنُشْنَهُ — يَقضُمنَ حُسنَ بَنانهِ والمِعصَمِ [5]

. . .

ومِشَكِّ سابغةٍ هتكتُ فُروجَها — بالسيفِ عن حامي الحقيقةِ مُعلَمِ [6]
لما رآني قد نزلتُ أُريدُهُ — أبْدى نواجذَهُ لغيرِ تَبسُّمِ
١٥ فطعنتُهُ بالرمحِ ثم علَوتُهُ — بمهنّدٍ صافي الحديدةِ مِخذَمِ [7]
عهدي بهِ مدَّ النهارِ كأنما — خُضِبَ البنانُ ورأسُهُ بالعِظْلمِ [8]
بطلٌ كأن ثيابَهُ في سرحةٍ — يُحذى نِعالَ السِّبتِ ليس بتوأمِ [9]

. . .

---

١ – المدجج : الذي استتر كله بالسلاح .
٢ – الرمح المثقف : المستقيم . صدق الكعوب : قوي العقد .
٣ – الرحيبة : الواسعة . الفرغان : مثنى فرغ : وهو مخرج الماء من الدلو . الجرس : الصوت . الذئاب المعتسة ، التي تفتش عن رزقها في الليل . الضرم : الجياع .
٤ – الاصم : الصلب المتين .
٥ – ينشنه : يأكلن لحمه .
٦ – السابغة : الدرع الطويلة ، ومشكها : المسامير التي تكون في حلقها .
٧ – المهند : السيف من صنع الهند . والمخذم : القاطع .
٨ – خضب : صبغ . والعظلم : نبت يختضب به ، احمر اللون يضرب الى زرقة .
٩ – السرحة : الشجرة العظيمة . السبت : جلد مدبوغ جيد النوع .

نُبِّئْتُ عمراً غير شاكرِ نعمتي | والكفرُ مَخبثَةٌ لنفسِ المنعِمِ
ولقد حَفِظتُ وَصاةَ عمِّي بالضُّحى | اذ تَقلِصُ الشفتانِ عنَ وَضحِ الفمِ [1]
٢٥في حَومةِ الموتِ التي لا تَشتكي | غمراتِها الابطالُ غيرَ تَغمغُمِ [2]
إذ يتقونَ بيَ الأسنَّةَ لم اخِمْ | عنها ولكنّي تَضايقَ مقدَمي [3]
لما سمعتُ نداءَ مُرَّةَ قد علا | وابنَيْ ربيعةَ في الغُبارِ الأقتمِ [4]
وَمحلِّمٌ يسعَونَ تحتَ لوائِهم | والموتُ تحتَ لِواءِ آلِ مُحلِّمِ
أيقنتُ أنْ سيكونُ عندَ لِقائِهم | ضربٌ يُطيرُ عن الفراخِ الجُثَّمِ [5]
٢٥لما رأيتُ القومَ أقبلَ جمعُهُمْ | يَتذامَرونَ كَرَرْتُ غيرَ مُذَمَّمِ
يدعونَ عنترَ والرماحُ كأنَّها | أشْطانُ بئرٍ في لَبانِ الأدْهمِ [6]
ما زلتُ أرميهمْ بِثُغرَةِ نحرِهِ | وَلبانِهِ حتَّى تسربَلَ بالدَّمِ
فازْوَرَّ من وقعِ القَنا بِلبانِهِ | وشَكا إليَّ بِعَبرةٍ وتَحَمحُمِ
لو كانَ يَدري ما المحاورةُ اشتكى | ولكانَ لو علمَ الكلامَ مكلِّمي
٣٠ولقد شَفَى نفسي وأبرأ سُقمَها | قيلُ الفوارسِ : وَيكَ عنترَ أقْدِمِ
والخيلُ تقتحمُ الخبارَ عوابساً | من بينِ شيظمةٍ وأجردَ شيظمِ [7]

---

١ – تقلص : تنقبض . وضح الفم : بياض الاسنان .

٢ – التغمغم : الصوت الذي يسمع ولا يفهم .

٣ – لم اخم : لم اجبن ولم اعجز .

٤ – الغبار الاقتم : الاسود اللون .

٥ – يطير : مفعولها محذوف تقديره الهام او الرؤوس ، وقد شبه ما حول الهام بالفراخ .

٦ – الاشطان : مفردها شطن وهو الحبل . اللبان : الصدر .

٧ – الخبار : الارض اللينة . شيظمة : الفرس الطويلة . اجرد : قصير الشعر .

عنترة

الوامل المؤثرة في سيرته وشعره :

اولا — **ولادته** : عاش عنترة بين عام ٥٢٥ ، و٦١٥ م ، وولد من أَمَة حبشيّة ، سباها ابوه في بعض غزواته ، فجاء أسود اللّون ، حالكَه ، حتى عُدَّ من أغربة العرب ، اي الذين يغشي بشرتهم سواد كثيف ، مطبق كالغربان . ولم يكن العرب يعترفون بابناء الاماء حتى ينْجبُوا ويطير لهم صيتٌ في العرب ، يذكون به عن أصلهم الوضيع. وكان أبوه شدّاد العبسي اميراً مقدّما في بني قومه ، يَحْظى ابناؤه بالجاه والثراء ، من دون اخيهم عنترة الذي كان يُزْجَى إلى رعاية الماشية وتَعَهُّد الابل ولا يفسح له بين افراد عائلته وقبيلته ، بل يُمْتَهَن ويعيَّر بسَواده وضعة أَصله .

ولقد وُسِمَ عنترة في هذه الولادة بسمتَيْن ، لم يُطِق الاذعان لهما ، ولم يكد يوفّق إلى التحرُّر منهما . فهناك سمة السوّاد ، وكان العرب يستعبدون السودان ويُجبرونهم في خدمتهم ولا يعادلونهم اليهم ، اي انهم لا يساكنونهم ولا يؤاكلونهم ولا يتصاهرون اليهم . وقد كان سواد عنترة اشبه بلافتة يحملها على وجهه وسائر ملامحه ، أو كأنَّهما علم منكر، مشؤوم ، يعلن للناس عاهته ونقصه ، وقد تحدّرا اليه من صلب أبيه وأمه ولا شأن له فيهما أو في دفعهما . اما السِّمة الثّانية ، فهي متولدة من الاولى أو متّصلة بها ، وهي سمة الرقّ والعبودية او النبذ والخلع من القبيلة والشعور بالغربة والتفرُّد بين الناس . وهكذا فان الشاعر لم يكد يطلُّ على الحياة ويعي ذاته وعي الكرامة والقدر ، حتى الفى نفسه وكأنّه مُلْقى في بئر مصيره المظلم او في هاوية قدره التي لا قاع ولا قرار لها . وخيل اليه انه وفد إلى هذا العالم ليكفِّر

عن ذنب لم تَجْنه يداه وعن جريرة أُخذَ بها ظلماً ، فبدا له انه ضحية التقاليد الفاقدة التعقّل ، العديمة الاخلاق والضمير ، اذ تُقدِّر قدر المرء بلونه واصله ، ولا تنظر فيه إلى نفسه وشجاعته وصموده .

ثانيا ــ **طبعه** : ولم يكن عنترة الفتى الوحيد الذي وسم بتلك السمة ، بل ان الحروب كانت تخلف من هو افجع مصيراً منه ، جماعةً من اللّقطاء الذين لا يُعْرَف آباؤُهم . الا ان القدر الذي وسمه بسمة السواد والعبودية ، طبعه ، ايضا ، بطابع التمرُّد والعصيان ، يرفض واقعه ويتنكّر له ويتعصّى على ابناء قبيلته ويردُّ زرايتهم بالصَّمت والاحتقار ويلوذ بنفسه ، وهو ينطوي على الثأر والحفيظة والندم .

ثالثا ــ **احداث سيرته** : تواقع عنترة ، أثر نشأته ، مع أحداث الحياة ، فبدا قويّ السّاعد ، حاذقا لضروب الفروسية ، الا ان فتيان القبيلة كانوا يُؤْثَرُون ويقدّمون عليه ، حتى اذا اشتدّ القتال بين قبيلته عبس واعدائها الذُّبيانيين ، استنجد به أبوه ، قائلا : « كر على الاعداء » . فيجيب عنترة : « العبد لا يحسن الكرّ ، بل يحسن الحليب والصَّرَّ » ، فالح عليه والده بالقول « كُر وانت حرّ » . وقد ابلى عنترة ، كما يبدو ، بلاء حسنا في الاعداء ونكّل بهم واثخن فيهم ، وكان ابوه يكاد لا يعترف به ، حتى يتنكّر له من جديد ، يؤلبه ويحضه على ذلك بعض افراد القبيلة . وذاك ضاعف من شعوره بالعاهة وحتمية القدر الذي لا يزال يبخسه حقه .

رابعا ــ **حبه لابنة عمه عبلة** : وتشاء الرواية او الاقدار ان يُصاب عنترة ، فضلا عن ذلك بجرح الحبّ النّازف الدامي ، اذ تولّه بابنة عمّه عبلة ، وتَتَيّم بها وافرغ لها حنانه وحنينه ، واقبل عليها بكل جوارحه ، فاذا هي لا تصدُّه ولا تُقْبلُ عليه ، مخلِّفة في نفسه بؤس الرِّيبة وحسّ الهزيمة والانحدار بعاطفته الفاجعه المخذولة . وكما رفض ابوه الاعتراف به ، رفض عمُّه تزويجه ابنته ، معتذراً بمثل اعتذار ابيه ، اي بسواد اللون وعبودية الاصل وما إلى ذلك . ولما الحف عنترة في حبّه وطلبه ، تفاقم امره مع ابيه وعمه وتطعم بالحقد والضّغينة ، وغدا والده وعمّه بالنسبة اليه ، رمزا او تجسيدا لغباء القدر وظلمه وتنكيله .

خلاصة : هذه العوامل مجتمعة ومنفردة ، تضافرت ، بعضا مع بعض ، وولّدت في نفسه نزاعا بين الواقع الذي يتردّى تحت وطأته والمثال الذي يتوق اليه ويتمثّل به نفسه . ولقد ترسب في قاع نفسه الشعور بالظلم ، فتنكّر له ونقّضه ونزع إلى نوع من التعوّض والتفاخر ، يردّ بهما على مستذلّيه ومناوئيه ، ويحتج لقدره وكرامته ، متعاظما ببسالته وأخلاقه .

باعث النظم : ليس لهذا النصّ باعث مباشر للنظم في احداث معينة ، وانما تولى الشاعر فيه التعبير عن واقعه النفسي وموقفه من حبيبته عبلة واعدائه ومجتمعه ، زاهيا بانتصاراته ، متحرّرا فيها من سمات النّقص التي وسمته . فهي ادنى للسيرة الذاتية ، غير المقيدة بحدود في الزمن والاحداث ، اذ انه تواقع معها في فترات تطول او تقصر من حياته .

ايجاز المضمون : يستهل مخاطبا صاحبته بالقول إنها وان تحجّبت عليه ، فلن تتمنّع عليه وتفرّ منه بحجابها ، اذ انه يهتك الدّروع الصّلبة القاسية التي يستلئم بها الفرسان ، فكيف بحجابها الناحل الواهي ؟ ثم يستدر ثناءها ومجاملتها له ، حتى يُقْبل عليها اقبالة الرفق والحنان ، أو يعنف بها ويقتحم عليها ، لانه لين العريكة والجانب لمن يوادعه ، مرٌّ ، قاس لمن يعارضه ويتنكّر له ولا يقر بفضله وتقدُّمه . ويستشهد الخيل على شجاعته وصموده ، اذ لا يكاد ينزل عن متن مطيته السريعة ، الشديدة ، يقتحم بها القتال حتى يؤوب بها ، وقد اصابتها الكلوم الكثيرة لهول المعارك التي يقتحم عليها بها ، مواجهاً الاعداء بطعناته القاتلة ، واطئا حطام الاقواس المتناثرة بكثرة على اديم المعركة. ثم يستدرك بالقول انه لا يخوض القتال للمغانم شأن الصعاليك من الفرسان ، بل انه يأنف منها ، ويخلفها لمن دونه . فهو لا يقاتل للربح والثراء بل للقتال والتمرّس بالبطولة .

اثر تلك المقدمة التي يستعرض فيها مآثره لحبيبته بالترهيب والترغيب ، يُزْجي لها وصفا لاحدى معاركه ، حيث تصدّى لبطل انتضى شتّى ضروب الاسلحة ، يفرّ سائر الابطال من دونه ، لا يستسلم فيؤسر ، ولا يتولّى ، فيُكفى شرّه ، بل تراه مقيما على صموده ، غير خائف ولا مهزوم . وقد سارع عنترة اليه ، فطعنه طعنة

واحدة ، يتيمة برمحه الصّقيل ، الصلب ، فبدت طعنته واسعة نجلاء ، تتدفّق الدماء منها كفوهة الدّلو ، وينبعث منها صوت يدوي ، فتسمعه الذئاب الجائعة ، فتهتدي به إلى فريستها . ويردف بالقول انه لم يأنف من طعنه ، بالرغم من كرمه وسؤدُده، اذ المرء لا يدافع عن نفسه بكرم اصله ، بل بقوة ساعده وشدة بأسه ، وقد خلّفه صريعا ، تفترسه الوحوش ، وتأتي على أنامله الرخصة الناعمة الّتي لم يألف صاحبها بها شظف العيش وقسوته .

ذلك كان امره مع البطل الاول ، وقد تعرض لبطل آخر يرتدي الدرع السّابغة ، ويحمل علم قومه ، اعتزازا وتقدّما ، وقد رأى الشاعر مقبلا عليه ، فلم يتولّ ولم يستسلم ، بل ان شفتيه تقلّصتا من الغضب والسخط ، فبدت اسنانه ، يصرف بها صريف النقمة ، حتى اذا ادركه الشّاعر عاجله ، كالبطل السابق ، بطعنة هتكت درعه ومزّقتها ونفذت فيه ، فاردفها بضربة من سيفه البتّار ، فهوى وتسجّى على الأرض ، وقد صبغه النجيع الاحمر وكانما خضب بخضاب العظلم الشديد الاحمرار، فبدا وهو مضطجع على الارض كالشجرة الهائلة المروعة ، فيما ظهر نعلاه وهما من جلد السبت الّذي لا يَحْتَذيه الا الكرام .

واثر ذلك يكفّ عن وصف القتال ، حينا ، ليستعرض أمره مع الذين لا يزالون يُنْكرون فضله ، فكأنه لم يكن يؤدّي ذلك الحشد من المآثر لاستثارة اعجاب صاحبته وحسب ، بل للتباهي امام من يذلّونه في بطولته ، فلا يَشْكرون له فضله في الدفاع عنهم ، بل تراهم يزورّون عنه ، بعد ان يرفع عنهم الضّيم . ويميل ، من ثمة ، إلى استكمال مفاخره ، واصفاً معركة عامة ، اثر المعركتين الخاصتين اللتين قَدّم الحديث عنهما ، فبدا وقد اشتد اوار القتال ، والقوم ينادونه ويستنجدون به ، وقد اقبلت جموعهم متثاقلة ، متذامرة من وطأة القتال ، فأنقضّ على الاعداء بفرسه، يدفعهم بنحره حتى خضبته الدماء ، فتحمحم وشكا واوشك ان ينتكص ، الا ان فارسه ، اي عنترة ، كان في غاية الزهو والطرب ، اذ سمع القوم ينادونه عندما ضاقت عليهم سُبُل النّجاة .

تقسيم القطعة : قد يمكن ان نقسم القطعة إلى الاقسام التالية ، وفقاً لتطور موضوعاتها :

١ — مخاطبة ابنة عمه عبلة	:	١ — ٤
٢ — وصف احدى معاركه	:	٥ — ١٢
٣ — وصف معركته الثّانية	:	١٣ — ١٧
٤ — وصف معركة عامة	:	١٨ — ٣١

الفن الذي تنتمي اليه القطعة : تنتمي هذه القطعة إلى الفخر والحماسة ، وهو فن يعظم في البيئات البدائية الّتي تجري على سنة القتال والغزو ، حيث يعظم المرء بقّوة ساعده ، ويبدو متفاخرا بتنكيله وتقتيله وتذليله للاعداء ، يعبر عن ذلك بقليل او كثير من الغلوّ، من خلال الاحداث والافكار الّتي يُعَقّب عليها بها والصور الّتي يترسّمها فيها . وليس للفخر قيمة بذاته ، اذ مهما تعاظم صاحبه ، فان مأثره فيه لا تنطبع بالطبائع الانسانية ، الا اذا افصح فيها عن موقف من مواقف الصمود وقوة الارادة في سبيل فكرةاو عقيدة . اما اذا ما اقتصر فيه على التغني بالقتل والفرح بمشهد الدماء، فانه يفتقد العنصر الانساني ويغدو صنوا للتوحش الفاقد الضمير ، كما يبدو لنا ذلك في بعض مفاخر عمرو بن كلثوم .

عرض وتحليل :

اولا : مخاطبته لابنة عمه عبلة : (١ — ٤)

يتبادر إلى خاطرنا ، في البدء ، ان الشاعر المشغوف بابنة عمه ، المتردّي تحت وطأة حبه لها ، سيسفح لها أشواقه ويبوح لها بوجده ، كما أُثِرَ ذلك في تقليد الغزل والشكوى ، عند المُحبِّين . الا ان عنترة يعاني الاشياء ، ولكنه لا يذعن لها ، اذ ان ميزته النفسية الاولى هي ميزة الرّفض والتعصّي ، حفاظا على الكرامة وعزة النفس . ومع انه فجع بحبه ، ولم ينل به مناله ، فهو لم يهن ، ولم يَشْكُ ولم يَسْتَعْتِب به ، بل تراه صامداً والجراح الصامتة تنزف من كبريائه . وهو اذ يخاطب ابنة عمه ، لا يستَدرُّ عطفها ، بل انه يعتز بنفسه ويثور على الظُلْم والتنكُّر والقسوة .

فعبلة تتحجّب عنه ، ولا تُقْبل عليه برضا ، فكأنها لا تقرّ ببطولته وجدارته في ان ينال حبّها واعجابها . وتسترّ عبلة عليه هو رمز لتنكّر الناس له ، اذ هي تمثل موقف من دونها منه . فتُحجم عن ملاقاته والسفور له ، نابذةً إياه كسائر افراد القبيلة . وهكذا يبدو عنترة منتصراً في القتال ، مهزوما في الحبّ او بالاحرى مهزوما في النّاس والمجتمع . وقد انبرى متفاخرا بشدّته في اذلال الابطال ، الا انه يحرص على ان يدع بطولته عاقلة ، يتصدّر فيها عن ضمير وموقف ، لا يتعرّض لمن دونه ، إلا دفعا للظلم والقسوة ، وفيما عدا ذلك ، فإنّه ليّن العريكة ، لا يقتحم على سواه ولا يؤذيه : « سمح مخالقتي ، إذا لم أظْلم » . فقوّته هي في سبيل الحق والعَدْل ، وليست قوةً عمياء للباطل والعنف . وهو يتوسل بها لدفع الذلّ عنه ممّن يذلّونه .

وبعد ، ماذا اراد عنترة ان يقول في مخاطبته لابنة عمه ؟

- إنه حقيق بالاعجاب لتفوّقه على سواه بالبطولة . وهي المثال الاعلى للرجل في ذلك العصر .
- إنها لا تعدل في معاملته . اذ تنظر اليه كالآخرين بلونه وولادته .
- انه ينطوي على جانبين متلازمين في نفسه : جانب القوة والبطش وجانب اللّين والمسالمة ، أو كما يقول المتنبي فيما بعد : جانب النّدى وجانب السّيْف .
- انه قادر على الاستيلاء على حبيبته بالقوة ، لكنه يعفّ عن ذلك ، اذ لا يجد فيه جدوى . كما ان ذلك يُخْرجه عن طباع الفروسية في الحبّ ، حيث

تُقْبل المرأة على الفارس اقبالة التولّه ، مُعْجبةً به لمآثره، لا خوفا ولا استسلاما للتهديد . وهكذا ، فان هذه الابيات تنطوي على شعور بالعجز ولاجدوى القوّة . واذا كان الشاعر قد أذلّ بها الفرسان والخصوم ، فانه الفاها فاشلة في ادراك الحب الذي لا ينمو ولا يطيب الا بالحنان والموادعة . واذا كانت قوّته تجديه في رد بعض الذل الذي يعانيه في اصله ولونه ، فانها سلاح فاشل مهزوم في الحبّ .

ثانيا : وصف احدى معاركه : (٥ – ١٢)

أورد الشاعر هذا المقطع في وصف شجاعته ، يؤدّيه لابنة عمه ، كبيّنة على بسالته وبطولته . واعتمد الشاعر على الامور التالية ، تحقيقاً لغايته :

١ ـ **الخيل** : يقول انه لا يزال يمتطيها ولا يكاد ينحدر عن متنها، ويعظّم من شأنها بالقول انها سريعة ، عظيمة ، تنزف دماؤها لكثرة ما يقتحم به القتال . ومن البيّن ان الشاعر يتوسّل الخيْل ، هنا ، للتدْليل على بطولته من خلالها . فهو لا يصف للوصف ، كامرىء القيس في وصفه لفرسه ، بل ان ذكره للخيل يرد في سياق الابانة والبرهان . وتعظيمه لقوتها وكثرة جروحها يؤدّيان إلى تعظيم قدرهو بالذّات . لذلك ، فاننا نكاد لا نلمح ملامح هذا الفرس الدقيقة ، اذ قصّر ذكره له على حالة واحدة ، وهو في القتال ، أو وهو آيب إلى موضع النّبال والاقواس ، اي انه لا يأوي إلى مربضه ، بل ينام بين عدة الحرب ، اذ يكاد لا يكفّ عنها، حتّى يعود اليها.

٢ ـ **المدجّج** : وقد خصّه بغاية البطولة ، كالخيل التي وصفها من قبل ، اذ انه يعظم نفسه من خلاله . فهو لا يُقْبل على الجبان ، بل على البطل الجسور الذي لا يستسلم ولا يُهْزم . والشاعر يتوسل هذا البطل كاداة قصصية يؤدّي بها برهانا جديدا على انه لا يساوي الآخرين، بل يتفوّق عليهم او على اقواهم وافضلهم . ووراء تخصيصه للانسان الكامل هنا ، واشادته بنفسه في قتله ، انما يوعز انه لا مثيل له بين الناس .

٣ ـ **الطعنة** : وصفها بالقول انها واحدة ، فريدة ، اذ لو اقتضيَ عليه ما دونها ، لسقطت غلواء الفخر . فهو اذن يقتفي على مستوى واحد من المعاني ، يوردها في اقصى غايتها .

٤ ـ **الرمح** : عرض له في قوله : « بمثقّف صدق الكعوب ، مقوّم » ، وقوله : « فشككت بالرُّمح الأصمّ ثيابَه » اي انه وصفه باوصاف المأثورة والفاظه المباشرة ، إذ قال انه مستقيم ، قوي العقد ، لا يخذل صاحبه ، وانه اصّم اي صلب ، متين . ويخيل الينا انه لم يوفّق في حشد الغلو لرمحه حشده لفرسه ، اذ اقتصر على النُّعوت الباهتة الكثيرة التداول ، فيما نما للخيل احداثا أظهرت بطولتها وقيامها الدّائم على القتال .

٥ ـ **الجرح** : ذكر انه رحب، تنزف دماؤه كالماء من الدّلو ، وانه يصوّت بما

يُسمع الذئاب البعيدة ويستدعيها . ووصفه للجرح يدنو إلى المثال الذي مثل به الخيل في غلوائه ، اذ وقّع الاحداث بما يضاعف من وقعه وقوته .

٦ ـ **موت الكريم** : يُضيف إلى ما تقدّم من ذكر البطل انه كريم ، وكأنما يعزّ عليه ان يُقْتَل الكرام كالأوغاد ، فكأن في القتل عقوبة . والموت لا يَصْلُح للكرام ، بل للاشرار . ولا يبدو ان الكرم الذي يشير اليه هنا هو كرم الاخلاق ، بل كرم الاصل الذي يعزّ صاحبه ، دون ان يكون عزيزا ، بالفعل . وهو ، إلى ذلك ، من المترفين المنعّمين ، اذ نوّه برقّة بنانه ومعصمه . ولا غلوّ في القول بان هذا البطل الغارق في نعيم العيش ، الوارث عن اهله ماله وحاله ، هو العدوّ النفسيّ للشاعر . وقد احل قتله طَرباً ، كأنما يقتل به عاهة أصله وشظف عيشه وتشرّده . وقوله : «لَيْس الكريم على القَنَا بمحرَّم» ينمّ عن المداولة النفسية التي صدر عنها الشاعر في حديثه عنه . وربما تعيّب ، حينا ، لكنّه ما عتّم ان تمالك روعه واطلق حكما خلص اليه من معاناته وتفكّره بحقيقته قدر الاشياء في الحياة .

٧ ـ **جزر السباع** : جعل الشاعر السباع المفترسة تنوش خصمه ، مماشاةً لخطّ الغلوّ الذي اقتفى عليه في المقطع ، جميعا . فذاك المُدَجَّج الكريم الذي ألّب له حشود العظمة ، اذ يُقْتل ، لا يستساغ ان تُقْبل عليه الغربان او البغاث ، بل السّباع ، لان في هذه اللّفظة من الهيبة والعظمة ما يستكمل به الاجواء الاولى .

وهكذا فان هذا المقطع قام على سبعة عناصر ، على الاقل ، تضافرت ، بعضا مع بعض ، لتؤدّي غاية المعنى .

ثالثا : وصف معركة ثانية : (١٣ ـ ١٧)

يعتبر هذا المقطع امتدادا من السابق وتكرارا له ، اذ يعرض فيه لبطل آخر شبيه بالاول اودى به وصرعه . وقام هذا المقطع على المقومات التالية :

(١) **الدرع السابغة** : جعلها طويلة ، مزرودة ، وهي من أفضل الدروع وتعجّل بذكر هتكه لفروجها وتمزيقها اظهاراً ليُسْر أخذه لها . ومع ذلك ، فان صورتها تبدو باهتة كصورة الرُّمح في المقطع السابق .

(٢) **السيف والرمح** : يشير اليهما ويسميهما باسميهما وحسب، ولا يضيف اليهما أيّة صفة ، لغلبة نزعة السرد على المقطع . لكنّه يُضيف إلى السّيف في بيت لاحق النّسبة إلى الهند وينوه بحدّته وطيب عنصره . وتكراره لذكر السلاح يوافق اجواء الفخر والقتال الّتي ينوّه بها .

٣) **البطل** : تتردّد على وصفه في معظم المقطع بقوله :

— إنه حامي الحقيقة، معلم، اي يحمل علم قومه ويضع علامة البطولة ليُعْرَف بها.
— إنه ابدى نواجذه لغير تبسُّم ، أي غضباً وسخطا .
— إنه يبدو وكأنّ ثيابه في سرحة ، لعظم هامته .
— إنه يُحْذى نعال السّبت ، اي الاحذية الفاخرة التي لا يرتديها الا الاثرياء المُنْعَّمون .
— انه ليس بتوأم ، أي حسن التغذية ، لم يولد واهياً ضعيفاً .

وقد جمع له غاية القوة وغاية النّجابة والثراء . فهو شبيه ، من هذا القبيل ، بالبطل الاول . فكلاهما منعّم ، الاول حسن البنان والمعصم ، والثّاني يُحْذى نعال السّبْت . الاول مدجّج ، والثاني يرتدي الدّرع السّابغة . وكلاهما مخضّب بالدماء ، تنزف من الاول كالماء من الدّلو والثّاني « تكسوه كصباغ العظلم » . وكلاهما يودي بهما عنترة بطعنة واحدة .

ومؤدى المقطع ، جميعا ، يضع امامنا ظاهرة نفسية تُفْصح عن هموم الشاعر المضمرة والمعلنة . وهذه الظاهرة هي التي حددت موقفه من الأشياء وأوحت اليه بالاقـوال التي جهر بهـا . وهي تشخص في المقطعَيْن ، جميعـا ، اذ مثّل فيهما بطلا واحدا مكررًا حرص على تمثيله في مثال الرجل الكامل ، عصرئذ . فهو في غاية نجابة الاصل ، وغاية القوة والتمرّس بفروسية القتال ، كما انه في غاية الثراء والنعيم ، فضلا عن انه حرٌّ متفوق على بني قومه ومن دونهم . ومع ذلك، فان الشاعر يُجْهز عليه بضربة واحدة يتيمة . وذاك يسوقنا إلى الاعتقاد بأن عنترة كان يتفاخر ، ظاهرا، ولكنه كان، ضمنا ، يترافع ويجادل ويؤدي البينة على ان عاهة الولادة واللون ،

ليست عاهةً ولا نقصا ، اذ ان صاحبها الذي يُزْرى به يصرع خصمه الرفيع النسب ، الحر ، الابيض اللون . وهكذا فان شعر عنترة الحماسي يستبطن الدلالة على فاجعة متكلمة ، صامتة ، تتنفس عن ذاتها عبر شعره بصورة لاواعية او واعية . وهذا ما نشير اليه ، دائما ، في قولنا ان الشعر ليس تعبيرا عن التكافؤ والعافية والثراء والنعيم ، وانما هو تعبير عن اللعنه في الذات والحياة وعن معاناة العاهة والظلم والخصام وتحدّي القيم الساقطة والتقاليد وكل ما يتراءى للشاعر أنّه مباين للحقيقة كما يتمثّلها .

رابعا ــ **وصف معركة عامة** :

يقوم هذا المقطع على ثلاثة عناصر رئيسية هي : الاشخاص ، فالاحداث ، فالاوصاف ، فضلا عن الشاعر ذاته ، وهو العنصر الدائم الحضور في القصيدة كلها .

أ ــ **الاشخاص** : ذكر منهم ابن عمر وعمّه دون ان يسميه ومُرّة وابنَيْ ربيعة وآل محلّم ، ومع هؤلاء يميل الفخر إلى الواقعيّة وينزع بها منزعا تاريخيّا ، اذ يشير إلى اناس تواقع معهم ، وقد وُجِدُوا فعلا ، ولم يبتدعهم ابتداعا او يفترضهم افتراضا ، كما كان دأبه في المقطعين السابقين . وقد مالت القصيدة ، بذلك ، إلى التعبير عن تواقعه الحي مع قوم عايشهم وبَلا معهم الخيبة والامل والنّجاح والفشل و صحبهم أو عاداهم ، متقلباً بين أحوال نفسية متباينة . فتواقعه مع ابن عمه خلّف في نفسه شعورا بالجحود ونكران الجميل ، لا يقرُّ له بفضله ، واي فضل يلمح اليه الشاعر ؟ انه ، دون شك ، فضله في دفع الاعداء وردّ غاراتهم وانقاذ القبيلة من شرورهم . وابن عمه كمعظم افراد القبيلة يهرع اليه عند الروع ، حتى اذا جلاه عنهم ، ازورُّوا عنه وجحدوا فضله .

اما عمه فقد اوصاه بحسن البلاء في قتال الاعداء ، وكأنما كان يعده ، من خلال وصيته ، بان يفي له بالعهد ويعقد له على ابنته . ولقد صحبت الشاعر بذلك مأساته إلى القتال ، ينظر إلى افعاله ويقيّمها بالنسبة إلى الاشخاص الّذين يحرص على خطب ودّهم : عمّه وابن عمه . نفّذ ارادة الاولى وتعتّب على الثاني ، وذاك كله بالنسبة إلى الهم المعقّد الذي يتآكله : قلّة القدر والعبودية المتضاعفة بالحبّ المكره المخذول .

ولو لم يكن هذا الامر يشاغله ، لما نوّه به واشار اليه . وهكذا يتحقق لنا، مرارا ، ان الشاعر كان يترافع في هذه القصيدة بحقه في الحرية والكرامة والعدل والحب ، وهو الموضوع الاساسي لكل ما يعترض به وينوه عنه .

اما سائر الاشخاص ، فيمثلون الاعداء ، وهو يفتك بهم ، ليُظهر بطولته ، دون ان نستشفّ في حديثه عنهم تلك الشماتة او ذاك الكره الذي يتسعّر عليهم في نفوس من دونه من الابطال ، اذ ان حقده كان مقتصرا على قومه الخاصين به .

ب – **الأحداث** : وهي تتناول ، في معظمها ، القتال وما يتخلّله من ضرب وصياح واقبال وادبار . ولقد وقعها الشاعر بما يظهر بطولته وينمّ عن ضميره وهمومه المكتومة .

واهم ما اشار اليه في ذلك **السعي تحت اللواء** : « ومحلم يسعون تحت لوائهم » **واللقاء** : « ايقنت ان سيكون عند لقائهم » **والضرب** : « ضرب يطير عن الفراخ الجثم » **واتقاء الاسنّة** : « اذ يتقون في الاسنة » **والتغمغم** : « غير تغمغم »، **والتذامر** : « اقبل جمعهم يتذامرون » **والنداء والتهاتف** : « يدعون عنتر » وهذه الاحداث ، جميعا ، لا تعدو ما يتداول في الفخر الكلاسيكي ، دون تختصّ بميزة معينة من خصائص الشعر لغلبة نزعة السرد الفاقد الخيال عليها .

ج – **الاوصاف** : استبطن الشاعر بعض الوصف من خلال ذكره للاحداث ، كما يبدو في قوله مثلا: « اذ تقلص الشفتان عن وضح الفم » او قوله : « لا تشتكي غمراتها الابطال غير تغمغم » ، « ولكني تضايق مقدمي» . وربما اقتصر من امر الوصف كله على ذكر اسماء الموصوفات كالأسلحة :« اذ يتقون في الأسنة » او يردف بتشبيهها كما هو شأنه في وصف الرّماح . وقد طغت النزعة الوصفية في المواضع التي غلبت عليها تلاوة الاحداث ، كما سوف نرى خلال دراستنا لخصائص المقطوعة الفنية ، وانما نشير هنا الى وصفه لفرسه ، وهو العنصر الاهم في المعركة ، اذ عظم نفسه من خلاله .

وقد خصه بما يلي من الاوصاف :

– ان الرماح قد علقت بلبانه ، فبدت متدلية كحبال البئر ، تدليلا على شدة ما اقتحم به من اهوال .

– يوضح في البيت اللاحق ما أجمله في البيت السابق، ويقول انه يرمي الاعداء بنحر فرسه ، فيطعنونه ، فينزف دمه ويغشى جسده كالسربال .

– يضفي على فرسه صفة انسانية، اذ يقول إنّه يشتكي بدمعه وتحمحمه حتى ليوشك ان يتكلم . ومن البين انه نسب البطولة الى فرسه لينسبها الى نفسه ، سامياً به عن البهيمة البكماء الى نوع من المعاناة الانسانية في البكاء والشكوى . والفرس يوشك ان يفرّ من القتال ، لكن الفارس يزجره ، فكأنه يتولى فرسه كالبطل المدجّج او الذي يحذى نعال السبت ، يعظّمه ليَظهر عليه ويفيد من غلوائه في الغلو بتعظيم نفسه . وهكذا فانه يتوسل في هذه القصيدة الانسان والحيوان وعلى مستوى واحد من الغلو في البطولة ليُفضي من ذلك كله الى تحقيق غايته في الفخر بنفسه وفي الابانة على تفوقه .

د – **عنترة** : وتهيمن صورة عنترة على المقطع بكامله ، اذ نسب الافعال كلها لنفسه :

« فلقد حفظتُ – اذ يتقون بي الاسنة – لكني – لما سمعتُ – ايقنتُ – لما رأيتُ – ما زلتُ – ولقد شفى نفسي » .

لا بدع في ذلك اذ انه يخوض في مجال الفخر الذاتي ، فلا يبدو من خلاله ملامح قبيلته وابناء قومه او احلافهم لحرصه على اظهار تفوقه وحيداً ، من دون سواه ليتعوّض بذلك عما لحق به من اذى العاهة ، كما قدمنا .

وكما افصح عن همومه الوجدانية ، فيما تعرض له من وصف البطلين ، فانه يستكمل التعبير عن ذلك ، دون ان يعلنه او يباشره ، بل انه يبوح به في البداهة العميقة كقوله :

يدعون عنتر والرماح كأنهـــــا اشطان بئر في لبان الادهـــــم
ولقد شفى نفسي وابرأ سقمهـــا قيل الفوارس ويك عنتر اقـــدم

ولعل نداء الفرسان ذاك هو أجمل نغم تطرب له اذناه، اذ انّ نداءهم كانما يعلن للملأ ان القوم يهرعون اليه ، عندما يصيبهم الضنك ويشرفون على الهزيمة . وفي ذاك النداء لا يتساوى عنترة والآخرون ، بل انه يفوقهم باعلان منهم .

هكذا بدا عنترة في هذه القصيدة . يؤلّب ويحشد ويُقبل ويُدبر حول المعاني والاشخاص والاحداث ، ليبدع من ذلك كله اليقين الذي يرغب في بثه واقناع السامع او القارىء به .

الخصائص الاسلوبية :

١ ـ **فلذات واجواء ملحمية :** خطر الشاعر بفلذات واجواء ملحمية باهتة او متألقة في وصفه للبطلين اللذين صرعهما ، وفي المامه بالمعركةالعامة ووصف فرسه. ونعني بالفلذات والاجواء الملحمية هنا الصور والاجواء التي تضعنا في عالم متفوق خارق ، لا نألفه في واقعنا اليومي . فالضربة الواحدة التي تُجهز على عملاق القتال وتطرحه كالشجرة الهائلة ، كما ان تصوير الزحف والأعلام والاصوات ، فضلاعن الخيل التي تشارك في معركة النصر ، ان ذلك كله يوحي لنا بمثل تلك الاجواء الخارقة . وقد ذهب بعض الباحثين الى المقارنة بين عنترة واخيل والبطل المدجج وهكتور في الالياذة ، وان كان ثمة تبايناً عميقاً بين الاثرين في الطول والعمق والشمول .

٢ ـ **الوصفية :** ولقد انتهج الشاعر على النهج الوصفي وألم به في معظم الابيات ، دون أن يحشد الاوصاف حشد شعراء الوصف المتفرّغين لهذا الفن . ومنذ مطلع القصيدة حتّى نهايتها ، لم يكف عنترة عن اللمحات والاشارات الوصفية :

« طب بأخذ الفارس المستلئم ـ سمح مخالقتي ـ مرّ مذاقته كطعم العلقم ـ سابح ، نهد ، تعاوره الكماة ، مكلّم ـ يُجرّد للطعان ويأوي ـ عرمرم ـ أعِفُّ .

ومدجّج كره الكماة نزالهُ ، لا ممعن هرباً ولا مستسلم – برحيبة الفرغين. هتكْتُ فروجها – حامي الحقيقة معلم – أبدى نواجذه لغيره تبسُّم – طعنته ، علوته – صافي الحديد ، مُعْلم – خضب البنان ورأسه بالعظلم – يحذى نعال السبت ليس بتوأم ... »

والشاعر يعمد الى الصفة المباشرة بذاتها . او التي تستفاد من مؤدّى الجمل او من معنى الفعل المنطوي عليها بذاته . وهذه الوصفية المباشرة تنمّ عون موقف الشاعر من الاشياء ، بحيث يترسّمها في حدودها الحسية والمعنوية لضعف الخيال الخالق في شعره . فثورته معنوية ، وابتكاره يقتصر على موقفه من قيم الاشياء ومعاني الحياة ، لكنه لم يستبطن فيما تطالعه حواسه دلالات تنأى عن ظاهرها الحسي المبذول .

٣ – **السردية** : وهي اسلوب تقرير الاحداث وسوقها في سياق يوقّعه الشاعر ، وفقاً لطبيعة الانفعال . والشعر لا يسيغ السردية لان الحديث الذي تلم به يقع في حدود النثر وعالم الوعي . الا ان السرد قد يشفّ وقـــد يتكاثف وفقاً لدربة الشاعر . والفخر ، من بعد ، هو فن يشعريّ يُستْتَساغ فيه بعض السرد في مواضعه ، دون ان يتعاظم ويعفّي على ما دونه من أساليب الايحاء . ويمكن القول ان هذه القصيدة هي قصيدة سردية ، وصفية ، إذ يفد الوصف كمتمم للسّرد .

ونقع على السرد في ذكره لمقتل البطلين وفي حديثه عن المعركة العامة التي خاضها بفرسه الملحمي البطل ، حيث أزجى الأحداث وساقها بما يشبه أجواء الاقصوصة المتلاحقة الاحداث . وقد اضفى على ذلك كلّه جوّ الانفعال والحماس اللّذين بثّا في روع القارىء وَهْمَ الصّدق في المعاناة والتقرير .

التشبيه : وكسائر الجاهليين يتوسّل عنترة التشبيه أداة للتعبير ، مراوحاً فيه بين **التمثيل الحسي** الدقيق كما في قوله :

يدعون عنتر والرماح كانهـــــا   اشطان بئر في لبـان الادهـــم

فالمقارنة بين الرّماح المتدلّية وحبال البئر تقوم على الغلو الحسي ، الفاقد الخيال ، وان كان شديد الانفعال . ويترجّح في ناحية أخرى بين **التمثيل الذي يسعفه خيال**

طرب ، مترنّح ، وان لم يكن بعيد المتناول : « بطل كأنه ثيابه في سَرْحة يُحذى نعال السّبت ، ليس بتوأم » ، **والتشبيه التأويلي** حيث يقرن الشاعر الاشياء ويؤوّلها بغير ما تطالع به بداهة الحس : « ضرب يطير عن الفراخ الجُثّم » .

الا ان عنتر لا يُسرف بالتشابيه اسراف سائر الجاهليين ، اذ كان شاعرَ تَفَجُّر وانفعال ، اكثر منه شاعر وصف يتقيد فيه بمحاكاة المظاهر .

٥ – **الكناية** : وتتخلل القصيدة بعض الكنايات ، حيث يُفصح الشاعر عما يعبر عنه من خلال المشاهد وما تستبطنه من دلالات لصيقة بها في ذاتها . ونقع على ذلك في مثل قوله :

« **اذ تقلص الشفتان عن وضح الفم** » ، للتدليل على الرّعب من خلال مظهر الفم عندما تتقلص الشفتان لتبدو من دونهما الاسنان في صريفهما وما ينطوي عليه من شدة وعزم . وقد احل الصورة محل الفكرة ، فبدا هذا الشطر ادنى الى سوية الشعر .

– « **يأوي الى حصد القسي ، عرمرم** » ، للتدليل على قيام الفرس اقامة دائمة في الحروب ، يتمرس بها نهارا او في الضحى ، واذ يأوي ، ليلا ، يقيم بين السلاح الّذي يحدق به من كل جانب . فهذا الفرس وان انقطع عن القتال ، فانه دائم الاهبة والاستعداد له . وبيّن ان الفرس يعبّر ، هنا ، عن الفارس .

– « **يقضمن حسن بنانه والمعصم** » ، للتدليل على النعمه التي يحيا بكنفها . وقد اتّخذ لذلك البنان اذ لا يزال شكله ينمّ عن معيشة صاحبه . فاذا كان رخصا ، ليّنا ، كان صاحبه منعما ، واذا كان جافا ، غليظا ، دل على القسوة وشظف العيش .

– « **أبدى نواجذه لغير تبسّم** » ، وهي تدنو إلى قوله من قبل : « اذ تقلص الشفتان عن وضح الفم » وهذه الكنايات هي مستفادة من خبرة الشاعر بالواقع الحسي وتمرّسه فيه على ذاته والآخرين .

(٦) **الاستعارة** : تندر الاستعارة في هذه القصيدة بالنسبة إلى ما دونها ، لأنها تقتضي اداء فنيا أعسر . وقد خطر فيها قوله : « **جادت له كفي بعاجل طعنة** » ، اذ استعار مدّ اليد في العطاء لمدّ اليد بالضرب في تشابه الظاهر واختلاف الجوهر . وفي المقارنة والتوحيد بين الجود والضرب نوع من السادية في التعبير اذ يتمثل الشاعر موت الآخرين وهلاكهم خيرا ونعمة لهم .

ومثل ذلك قوله :

ما زلت ارميهم بثغرة نحره ولبانه **حتى تسربل بالدم**

حيث استعار السّربال لوشاح الدم الذي يتّشح به الفرس . وهذه الاستعارات وان كانت ارقى ، من حيث المبدأ ، عن التشبيه ، الا انها لا تتفوّق عليه كثيرا في بعد الرؤيا .

(٧) **طبائع العبارة** :

١ ــ **اللفظ** : لا نقع في هذه القصيدة على الالفاظ الوحشيّة المتقعّرة التي لا تستاغ ولا تدنو للفهم . ولئن ألمّ الشاعر ببعض الالفاظ التي سقطت في الاستعمال الحديث ، فانها لا تبدو بعيدة غاية البعد عن الفهم في مدلولها . الا ان عنترة ليس من شعراء الصّنعة ، بل من شعراء الانثيال ، يقبل على اللفظة المباشرة في حدود المعنى ، ولا يُعنى بتوقيعها عبر نغم نفسيّ عام ينتظم القصيدة . فهموم المعنى تطغى عنده على هموم المبنى ، وان كنا نعجز في الفصل بينهما . وقد يتوازن بينهما الاداء، أو تسمو الالفاظ وتؤدّي بعض المعنى في جرسها بمثل قوله :

إذ لا ازال على رحالة سابح نَهْد ، تعاوره الكماة ، مكلَّم .

فان في ألفاظ «رحالة وسابح ونهد وتعاوره» ، شيئا من الايقاع بما يماثل المعنى . ففي لفظة « سابح » قليل او كثير من معناها الدال عل مدّ يدي الفرس في الهواء ، وهو يعدو ، وكأن الالف بعد السين تنطوي على مثل الامتداد الذي يوحي به ويسير اليه المعنى . ولست اود ان اسرف في مثل هذه الاستدلات ، وانما يخيل إلي ان لفظة « نهد » تنطوي على مثل معناها ، وكذلك لفظة « تعاور » للتدليل على التكرار ، مرة ،

بعد مرة . ومثل ذلك لفظة : « عرمرم » للتدليل على العظمة والقوة ، أو قوله : « برحيبة الفَرْغين » « جزر السّباع » «هتكْتُ فروجها» ، « اذ تقلص الشفتان » « ومدجّج » . ويمكننا القول ان عنترة يهتدي إلى الفاظه بهدي حدسه وانفعاله . والتوافق بين روح المعنى ووقع اللفظة أو اداتها لا يتولّد عنده من التحكّك والتثقيف ، بل من الانفجار النفسي المتدفّق سيلُه عبر اللفظ . فالفاظه تؤالف مضمونه غير منفصلة عنه ولا منفصل عنها .

٢ — **الصياغة** : واذ تلج عبارته في اطارها من الجملة او البيت تُوّقع في ايقاع حماسي ، يحتشد بصخب في اطار خطابي عام . وقد يعترض فيه بأدوات **الشرط** الملازم لشعر الالتزام والجدل وابداء الرأي كقوله :

ان تغـدفي دوني القناع فإنـني طـَبٌّ بأخذ الفارس المستلئم

وقد يصحبه او يحل من دونه **الامر** ، كحركة نفسيّة ثانية من حركات التجربة ، « اثنى علي بما علمت » ، او يستعيض عنه **بالتّحضيض** : « هلا سألت الخيل يا ابنة مالك » . ولكنه لا يتفنّن في هذه الصيغ ولا يتردد عليها لانصرافه إلى الاسلوب التقريري المباشر الذي تغلب عليه صيغة المتكلم ، كما قدمنا . فقوام عبارته في هذه القصيدة الجملة الكلاسيكية الشائعة التي قلما يلمّ فيها بالحال او التمييز او ادوات التحديد والايضاح الآخرى .

(٨) تأثير البيئة :

(١) **البيئة الاجتماعية** : ظهر تأثيرها فيما يلي :

جـ — **في الموقف العام** الذي صدر عنه الشاعر من العبودية قيم والحرية وقدر الانسان الفعلي .

د — **في اظهاره للجانب الحربي** في وصف بعض المعارك وما يجري فيها من كر وفر وصياح وتَغَمْغُم وتذامر .

في ذكره **لأنواع السلاح** ووصفه للابطـــال ومن يحمل منهم العلم ومن يضع علامة البطولة ليعرف بها .

جـ ــ في ذكره **للباس الأبطال** وخاصة احذية السّبت ، مما يطلعنا على بعض واقعها في ذكر العصر .

د ــ في ذكره لبعض **الآنية** التي يستقى منها كالدلو وما اليه .

هـ ــ في ذكره **لاقتسام الغنائم وعفة الأبطال** الاقوياء عنها .

(٢) البيئة المادية :

لم تظهر معالمها بوضوح لانصراف الشاعر انصرافاً فكريا عبر القصيدة . واهم ما جاء في ذلك وصفه للفرس والذئب وما إلى ذلك .

●

الحكمة والخواطر

نموذج من زهير بن أبي سلمى

سئمتُ تكاليفَ الحياةِ ومَن يعِش ثمانينَ حَولاً ، لا أبا لكَ ، يَسأمِ ١
وأعلمُ ما في اليومِ والأمسِ قَبْلَهُ ولكنني عن عِلمِ ما في غدٍ عمي ٢
رأيتُ المنايا خَبْطَ عَشواءَ مَن تُصِبْ تُمِته ومَنْ تُخطئ يُعَمَّرْ فيَهرَمِ ٣
ومَنْ لم يُصانِعْ في أمورٍ كثيرةٍ يُضَرَّسْ بأنيابٍ ويوطأْ بمَنسِمِ ٤
٥ ومَنْ يجعلِ المعروفَ مِنْ دونِ عِرْضِهِ يَفِرْهُ ، ومَنْ لا يَتَّقِ الشتمَ يُشْتَمِ ٥

---

١ – تكاليف الحياة : مشاقها . الحول : السنة ، لا أبا لك : عبارة تستعملها العرب عند الجفاء والغلظة وتشديد الأمر ، وهو لا يريد بها هنا الجفاء وانما يريد التنبيه والاعلام المعنى : مللت مشاق الحياة وأتعابها فقد بلغت الثمانين ومن يعش هذا العمر الطويل يمل الحياة ويعافها .

٢ – العمي : الجاهل . والمعنى : أن الانسان يعرف الحاضر الذي يعيش فيه ، او الماضي الذي مر عايه ولكنه يجهل المستقبل .

٣ – الخبط : الضرب باليد . العشواء : مؤنث الأعشى التي تبصر بالليل يريد بها الناقة التي تضرب بيدها ليلا على غير هدى، كنى بها عن الموت الذي يصيب الناس على غير بصيرة، من اصابه أهلكه ومن أخطأه بقي، فبلغ الهرم .

٤ – صانع الناس : داراهم وجاملهم . يضرس : يعض بالأضراس ويمضغ والمراد به الاحتقار والاذلا. يوطأ : يداس . المنسم : خف البعير أي قدمه . يقول الشاعر : على المرء أن يتعاون مع أفراد عشيرته ويسايرها في أمورها ولا ينفرد عنها في أعماله وآرائه والا ذمته وأذلته .

٥ – يفره : يحفظه ويصونه . المعروف : الاحسان . العرض موضع الذم أو المدح من الانسان يقول : من جعل احسانه بين عرضه وكلام الناس صان عرضه من كلامهم ومن لم يفعل ذلك ولم يتق الشتم، شتمه الناس بالحق وبالباطل .

ومَنْ يَكُ ذا فَضْلٍ فيبخل بِفَضْلِه ... على قومِه ، يُسْتَغْنَ عنه ويُذْمَمِ ١

ومَنْ يُوفِ لا يُذْمَمْ ومن يُهدَ قلبُهُ ... إلى مُطمئنِّ البرِّ لا يَتَجمجمِ ٢

ومَنْ هابَ أسبابَ المنايا ينَلْنَهُ ... وإنْ يَرْقَ أسبابَ السماء بسُلَّمِ ٣

ومَن يجعلِ المعروفَ في غير أهله ... يكن حَمدُهُ ذماً عليه ، ويندمِ ٤

١٠ ومَنْ لَمْ يَذُدْ عَنْ حَوْضِه بسلاحِه ... يُهَدَّمْ ، ومَنْ لا يَظلمِ الناسَ يُظلمِ ٥

ومَنْ يغترب يَحسب عَدُواً صديقهُ ... ومَنْ لا يُكرِّمْ نفسهُ لا يُكرَّمِ ٦

ومهما تكن عند امرئ من خليقةٍ ... وإن خالها تَخفى على الناسِ تُعْلَمِ ٧

---

١ – الفضل : المال أو الاحسان أو الجاه . المعنى أن من كان صاحب مال فبخل به على قومه استغنى عنه قومه وذموه .

٢ – يوفي أي يفي بعهده . المطمئن : المستقر . البر : الخير والصلاح . لا يتجمجم : لا يتردد . والمعنى : من يف بعهده لا يذم ومن يؤمن بعمل الخير ايماناً صادقاً لا يتردد في القيام به .

٣ – هاب : خاف . الأسباب : جمع سبب والمقصود بأسباب المنايا ما يتسبب عنه الموت كالحروب وغيرها ، والمقصود بأسباب السماء الطريق اليها . ورق بمعنى ارتفع . والسلم : كل ما يرتفع عليه الانسان الى محل عال . المعنى : لا مفر من الموت ، ومن يحاول الفرار منه يدركه ولو صعد الى السماء .

٤ – في غير أهله : أي عند من لا يقدره . المعنى : من وضع معروفه في غير موضعه ، وقدمه الى من لا يستحقه كان جزاؤه الذم بدل الحمد وندم على ما صنع .

٥ – الذود : الدفاع أو الكف أو الردع . الحوض : ما يجب على المرء حفظه كالحريم والمال والولد والسمعة وغيرها ، المعنى : من لا يدافع عن عرضه استباحه الناس ومن ضعف عن رد العدوان عنه وعن قومه عمد الناس الى الاعتداء عليه ، ومن عجز عن الاعتداء على غيره استضعفه الناس وظلموه .

٦ – المعنى العام : أي من يغترب ويبعد عن قومه يختلط عليه الأمر فلا يعرف العدو من الصديق لأنه لم يجربه . ومن لا يحافظ على كرامته وقدره فان الناس لا يعرفون له قدراً ولا كرامة .

٧ – الخليقة : الصفة حسنة كانت ام سيئة . خالها : ظنها . المعنى : ان الانسان مهما يحاول أن يخفي أخلاقه فلا بد ان تظهر للناس ويعرفوها سوء أكانت حسنة أم سيئة .

وكائِن تَرى مِنْ صامتٍ لكَ مُعْجِبٍ   زيادَتُه أو نَقْصُهُ في التكلُّمِ [1]

لسانُ الفتى نصفٌ ونصفٌ فؤادُهُ   فلم يبقَ إلا صورةُ اللحمِ والدَّمِ [2]

١٥ وإنَّ سَفاهَ الشيخِ لا حِلمَ بعدَهُ   وإنَّ الفتى بعد السفاهَةِ يحلُمِ [3]

. . .

ألا أبلغِ الأحلافَ عني رسالةً   وذُبيانَ هَلْ أقسمتُم كلَّ مُقْسَمِ [4]

فلا تكتُمُنَّ اللهَ ما في نفوسِكُمْ   ليَخْفى ومهما يُكْتَمِ اللهَ يَعْلَمِ [5]

يُؤَخرَّ فيُوضَعْ في كتابٍ فيُدَّخَرْ   ليومِ الحسابِ أو يُعَجَّلْ فيُنْقَمِ [6]

وما الحربُ إلا ما علمتُمْ وذُقتُمُ   وما هُوَ عنها بالحديثِ المُرَجَّمِ [7]

---

١ – كائن : بمعنى كم الخبرية التكثيرية . يقول الشاعر : كثير ون من الصامتين يعجبك صمتهم فتستحسنهم وانما يظهر فضل الانسان او نقصه عند تكلمه ثم يتمم المعنى في البيت التالي :

٢ – المعنى العام : فؤاد الفتى نصف ولسانه النصف الآخر ، أما صورته الباقية من اللحم والدم والعظم ففضلة لا نفع لها دون القلب واللسان ولا معول عليها الا معهما .

٣ – السفاه : الجهل والنزق والطيش . يحلم وكان عليه أن يقول يحلم بضم الميم فكسرها جرياً مع القافية . المعنى : أن الشيخ اذا كان سفيهاً لم يرج حلمه لأنه لا حال بعد الشيب الا الموت والفتى وان كان نزقاً سفيهاً أكسبه شيبه حلماً ووقاراً .

٤ – الأحلاف : عبس والقبائل التي حالفتها في الحرب . هل أقسمتم كل مقسم : أي هل حلفتم كل يمين أن تعودوا الى الحرب .

٥ – معنى البيت : لا تظهروا الصلح وفي أنفسكم أن تغدروا فان الله يعلم من ذلك ما تكتمونه .

٦ – المعنى : أما أن يؤجل عقابكم على سوء نياتكم الى يوم الحساب واما أن يعجل بالانتقام منكم وهذا البيت يدل على أن الشاعر كان يؤمن بالبعث والثواب والعقاب ذلك أنه كان اما حنيفياً واما على المسيحية .

٧ – ذقتم : جربتم . المرجم : المظنون . والمعنى : ليست الحرب الا ما جربتم من أهوالها وليس هذا الأمر بالحديث الذي لا تعلم حقيقته بل هو شيء حسي عرفتموه وذقتم نتائجه المؤلمة .

٢٠متى تَبْعثوهـا تبعثوهـا ذميمةً وتَضْرَ إذا ضَرَّيتموها فتَضْرَمِ [١]
فتَعَرُكْكم عَرْكَ الرَّحى بثِفالهـا وتَلقَحْ كِشافاً ثمَّ تُنتجْ فتُتْئِمِ [٢]
فتُغْلِلْ لكم ما لا تُغِل لأهلهـا قرىً بالعراقِ من قفيزٍ ودِرْهَمِ [٣]

---

١ – تبعثوها : تثيروها . تضرى : تسعر نـارها . تضرم : تلتهب . والمعنى انكم اذا أوقدتم نار الحرب ولم تقبلوا الصلح ذممتم ومتى أثرتموها ثارت وهيجتموها هاجت .

٢ – تعرككم : تطحنكم وتهلككم . الثفال : جلدة تكون تحت الرحى يقع عليها الطحين . اللقح واللقاح حمل الولد . الكشاف : أن تلقح النعجة في السنة مرتين . تتئم : تلد توأمين . المعنى : يجعل الشاعر افناء الحرب اياهم بمنزلة طحن الرحى الحب ويجعل صنوف الشر تتولد في تلك الحروب بمنزلة الأولاد الناشئة من الامهات ومعنى كل هذا أن الحرب تجر شروراً كثيرة .

٣ – الضمير في تغلل للحرب . قرى العراق مشهورة بالخصب . والشاعر يتهكم بهم فيقول لا يأتيكم من الحرب ما تشرون به من طعام ودراهم بل غلة الحرب ما تكرهون . والقفيز مكيال .

العوامل المؤثرة في سيرته وشعره

اولا – **اليُتْم** : مات والد الشاعر ، وهو حَدَث ، فتعهّده اخواله بنو غطفان وبخاصة بشامة بن الغدير الذي أورثه بعض ماله . ويبدو ان اليُتم ، بدلا من ان يدفع الشاعر إلى حياة التمرد والتشرد ، حفزه إلى التأمل في الحياة ، مُستطلعاً حكمتَها والجانب الايجابي منها . فهو اذ اصيب بفاجعة اليتم ، بدا ذلك في الوهلة الاولى شرّاً ووبالا عليه . ثم ان الحياة تصرّفت به وحولّت ذلك الشّر خيراً . فقيامه في اخواله جعله يرث المال والشعر عن بشامة ، كما ان زوج أمه اوس بن حجر خرّجه على مذهبه في الشعر وأكسبه دربته الخاصة به . ولعل ذلك كله هدّأ من روعه ، وجعله يطمئن إلى حكمة المصير والقدر ، بخلاف طرفة الذي خلفه اليتم ، وهو يشعر بالظّلم والنّدم ، فنزع إلى الجانب السلبي من الحياة .

ثانيا – **الحروب** : وشهد زهير حرب داحس والغبراء بين بني ذبيان الذين ينتمي اليهم اخواله بنو عبس ، وقد دامت تلك الحرب ، اربعين سنة ، كما تذكر المصادر القديمة . ولقد كانت الحرب عامل شقاق وثأر وتناحر ، تخلّف الويلات ، ولا تنتهي إلى سلم ، اذ كان الثأر يولد الثأر ، يقتل القاتل ، ثم يقتل قاتله في حلقة من الدماء ، لا ينْضب لها معين ولا تبوءُ بها الاحقاد. وهذه الاحداث الجُلّى ولّدت لديه ميلا إلى التفكر في افعال البشر ونزوعهم إلى الجهل والعنف ، كحل ّ لمشكلاتهم ، فاذا العنف يولد العنف ، واذا الانسان يحيا في دّوامة من الكرّ والفرّ ، لا يهنأ له بال ولا يقرّ له قرار .

ثالثا – **الميراث الشعري** : ورث زهير ، كما قدّمنا ، ميراثا من الشعر في اخواله وعمه ، زوج أمه اوس بن حجر ، وكان هذا الاخير يجري على رأس اسلوب قوامه

الوصف المعبّر عن ذاته بالمشاهد الحسية التي ترمز إلى خاطرة فكرية او حالة نفسية ، يؤدّي ذلك بألفاظ مشتقّة من طبيعة البيئة ، تُمثّلها في خشونتها وقساوتها . واذ اقتبس زهير هذا المنحى ، تصرّف به وأكمله ووازن بين العبارة والفكرة ، متفطناً إلى روح المظاهر وما تستبطنه من قدرة على التمثيل .

مناسبة النص : اجتزىء هذا المقطع من معلقة الشاعر الذي خصّ معظمها في مدح هرم بن سنان والحارث بن عوف . وكان هذان السيدان قد دفعا ديات القتلى ، ليحلّوا الصلح بين المقاتلين ، دون ان يُسهما في القتال او تطالهم منه طائلة . وقد انهى معلقته بأبيات حكيمة مأثورة ، عقّب بها على تلك الاحداث ، ناظراً إلى الحياة نظرة شمول ، وقد وضع بها خلاصة لتجاربه وتأملاته .

ايجاز المضمون : استهل الشاعر بأعلان سأمه من الحياة لطول عمره ، ثم اردف مشيراً إلى علم الانسان الذي يقتصر على اليوم وما دونه ، فيما هو يقصّر عن استطلاع الغد وادراك ما يُضْمره . وعرّج ، بعدئذ ، على الموت ، ناظرا في أمره ، فاذا هو يقبل دون عقل او روية ، يضرب على غير هدى . فمن يتعرّض له يُجْهز عليه ومن يغفل عنه يَطُلْ عمره . ويلمّ ، من ثمة ، بوجه من وجوه التصرف الانساني العام في المصانعة او في مسايرة الناس على ما يذهبون اليه ، او يُضْطهد وينبذ ويصيبه الهلاك . اما من يبذل معروفه لهم ، فانه يصون شرفه . ويتّقي الشّتم والمذمّة التي تلحق بالسفيه ، اذ يقدّم الشر بدلا من الخير . ومن لا يدع خيره لبني قومه ولا يبذله لهم يأنفون منه ويصدّون عنه وينبذونه . ثم يُشيد بأصحاب الوفاء والذين يؤْثرون الخير ويُقْبلون عليه . ويعدل إلى ذكر الموت ومصيره المحتوم الذي يلمّ بالناس . جميعا ، مهما تناءوا عنه وهربوا منه . ويتردّد ، من بعد ، إلى المعروف ويوصي بان يُودَع في اهله أو يُثاب صاحبه بالجحود والنكران . ويشيد بالقوة في الدّفاع عن النفس ، فهي تمنع عن صاحبها الهوان والذل . ومن لا يكرم نفسه لا يكرمه الآخرون ، وقد يَغْترب المرء ، فلا يحسن اختيار الاصحاب ، بل يتّخذ العدو على انه صديق . اما من يضمر ضميراً ولا يعالن به سواه ، متستراً بنقيصة أو عيب ، فان الاحداث تُخْرجه عن طوره وتفضح ما يستره ويتّقي به . فالمرء يبوح بحقيقته عَبْر كلامه . فإما ان يتضاعف

قدره او ان يتضاءل ، اذ ان قيمة المرء تقتصر على ما ينضح من قلبه وما يعبّر عنه لسانه . الا ان الشاعر يستدرك، فيقول ان الفتى قد يطيش ويأخذه الجهل، فيَتَسافَه، ثم يرتدع ويعفّ ، اما الشيخ الذي يميل إلى السفه ، فلا رجعة له عنه ولا معاد .

ويخاطب زهير الأحلاف ويدعوهم إلى الصدق والايفاء بالعهد ، فلا يظهروا الوّد ويُضْمروا الغدر ، لان الله لا تَخْفى عليه خافية . ولئن أجل العقاب ، فانه يُحْصي على الناس اخطاءهم وذنوبهم وينتقم منهم بها في اليوم الاخير . واعظم الشرور هي الحرب ، وقد بلا الناس شرورها واصطلوا بنارها، فسحلتهم سحلا وانتجت لهم بدل الشر شرورا ولم تُؤَدِّبهم إلى أي خَيْر .

تقسيم القصيدة : قد تقسم القصيدة هذه وفقا للتقسيم التالي :

اولا — **الحياة والموت** :

١ — سئمت تكاليف الحياة ومن يعش   ثمانين حولا ، لا ابا لك ، يسأم

٢ — رأيت المنـايا خبط عشواء ، من   تُصِب تمته ومن تخطىء يعمّر ، فيهرم

٣ — ومن هاب أسباب المنايا ينَلْنَه   وان يَرْقَ اسباب السماء بِسُلَّم

ثانيا — **علم الانسان وعلم الله** :

٢ — وأعلمُ ما في اليوم والامس قبله   ولكنني عن علم ما في غد عمي

١٢ — ومهما تكن عند امرىءٍ من خليقةٍ   وان خالها تخفى على الناس تُعْلم

١٧ — فلا تكتمنّ الله ما في نفوسكم   ليَخْفى ، ومهما يكتم الله يعلـم

١٨ — يؤخّر ،فيوضع في كتاب، فيدّخر   ليوم الحساب ، أو يعجّل فينقم

ثالثا — **اللين والعنف** :

١ — ومن لم يذُد عن حَوضه بسلاحه   يهدّم ، ومن لا يظلم الناس يُظْلم

٤ — ومن لم يصانع في أُمور كثيرة   يُضرّس بأنيـابٍ ، ويوطأ بمنسم

١٩ — وما الحرب الا ما علمتُم وذقتُم   وما هو عنها بالحديث المرجّم

٢٠ – متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً وتَضْرَ ، اذا ضرّيتموها ، فتضرم
٢١ – فتعرككُمُ عرك الرحى بثِفَالها وتُلْقح كَشَافا ، ثم تُنْتِج فتتئم
٢٢ – فتغلل لكم ما لا تغدّ لآهلها قرى بالعراق من قفيز ودرهم

رابعا – **بذل المعروف والبخل به أو وضعه في اهله** :

٥ – ومن يجعل المعروف من دون عرضه يَفِرْه ، ومن لا يتّق الشتم يُشْتَم
٦ – ومن يك ذا فضل، فيَبْخل بفَضْله على قومه ، يستغنَ عنه ويذْمَم
٩ – ومن يجعل المعروف في غير أهله يكن حمدَه ذماً عليه ، ويندم

خامسا – **الكلام والصمت** :

١٣ – وكائن ترى من صامت لك مُعْجب زيادته أو نقصه في التكلّم
١٤ – لسان الفتى نصف ونصف فؤاده فلم يَبْق إلا صورة اللّحم والدم
١٥ – وان سفاه الشيخ لا حلم بعده وان الفتى بعد السّفاهة يحلم

سادسا – **المعاملة بالمثل** :

ومن لا يتّق الشّتم يُشْتم ومن لا يكرّم نفسه لا يكرّم

تحليل المضمون :

اولا – **الحياة والموت** (١ – ٣ – ٨) يأتي الشاعر في هذا الشأن على ثلاث افكار رئيسية هي التالية :

١ – السّأم من طول الحياة .
٢ – ضرب الموت في الناس على غير هدى .
٣ – حتميّة الموت التي لا مفرّ منها .

وفي حديثه **عن سأمه من الحياة** يشير إلى طول عمره كتعليل له . فهو متضجر من عبء الحياة ، ومن مشاقها المتكررة دون جدوى .

وثمة شعراء يتضجّرون من الحياة ، أكان ذلك من طولها أم من قصرها ، كطرفة ومن اليه ، وشعراء لا يملون منها بالذّات ، بل من طولها ، كزُهير . والفرق بين الموقفين أن الفئة الاولى تصدر عن تشاؤم ويأس ، عن حكم انفعالي ، مزاجي ، اما زهير ومن اليه ، فيبدون اكثر تعقلا ، اذ يبدون ، وكأنهم يشكون الهرم الذي يحيل غبطة الحياة إلى نوع من المشقّة في معاناتها . الا ان الفئتين ، جميعا ، تُضمران التعبير عن رتابة الوجود وامتناع الجديد فيه ، وان كان الوجوديُّون، كطرفة ، ينعون عليه باطله المطلق وعقمه .

ولقد ساقه سأمه من الحياة إلى التفكُّر بأمر الموت ، فلم يَعْثر فيه على حكمة تؤدّي له او للحياة المرتبط بها معنى يقنع به الانسان الحائر ، المفجوع ، المتعثّر بأشلائه . وتمثّل له انه فاقد البصيرة ، يُرْدي من يعثر عليه او يقع في سبيله ، غير مميّز بين العالم أو الحكيم أو الشّجاع او الغني أو الفتى ، من جهة ، والجاهل والشّرير والجبان والفقير والهرم من جهة ثانية . فبينا ترى الفتى مُقْبلا على الحياة ، يَنْعَم بنعمها ، وتفيد من مواهبه ومبادرته وانجازاته ، فاذا بالموت يلمُّ به ويُرْديه ، كأنه أغتاله أو غدر به مخلفاً الاحياء ، إثره ، وقد صرعتهم الحيرة وأخذت بهم كلّ مأخذ ، لا يَفْطنون إلى حكمة الموت في الاموات وحكمة الحياة في الاحياء . فالردى يجهز على الفتى ويعفُّ عن الشيخ ، يقتل العالم ويغفل عن الجاهل ، كأنَّ القيم الانسانية كلها في ناحيتها الايجابية والسلبية ، تتعفىّ وتزول امام الموت . والعقل الانساني قد يتقبَّل الموت كنهاية لمطاف الانسان مع الحياة ، بعد أن يَضْوى ويهرم ويوشك أن يَفْنى ، إلا أنَّه يجد في موت الفتى ، مثلا ، او موت الخَيِّر الذي تليق به الحياة ، حيرة ، بل فاجعة يعجز عن قبولها وتمثُّلها ، بل انه يجد فيه ظلما او حمقا، الا اذا سلم امره إلى العناية الالهية ، يقبل بما تقدّره وان عجز عن التفطّن إلى حكمته .

ذاك كله هو المؤدى الذي ينطوي عليه قوله :

رأيت المنايـا خبط عشواء ، منْ تُصِبْ تُمِتْه ، ومن تخطىءْ يعمَّر ، فَيَهْرم

ومن ثم يستطرد إلى ذكر حتمية الموت بقوله :

ومن هاب أسباب المنايـا ينَلْنَه وان يَرْق أسْباب السماء بسلَّمِ

فلا سبيل إلى النجاة من الموت ، ولا سبيل إلى تأجيله . فهو ، اذن ، دون فطنة او بصيرة ، ولا مردّ لحكمه وبذلك يتضاعف ظلمه . انه رمز للقدرة المُطْلقة العمياء التي تُخْضع الاحياء . وبذلك يعبّر الشاعر عن عبودية الانسان للحياة والموت . يحيا دون أن يختار ، حتى اذا اصابته الملالة ، ورغب في النهاية ، لم يستجب له الموت . فهو مسيّر ، مقهور ، لا يُنْجيه من الموت ماله وسلطته وهربه منه ، حتى لو ارتقى إلى الكواكب اتّقاءً له وتستّراً منه . فللموت سلطان على السماء والارض وما دونهما ، انه السلطان الظالم الأكبر .

وقد نتوهم ان الشاعر لم يتفطّن إلى ما ذهبنا ولم يَعْنِه ، بل انه عاناه معاناة وتلمّحه تلمُّحاً وأدى لنا معاناته في نهاية مطافها او في خلاصتها الفكرية . فاذا لم نتمثل المعنى في بواعثه ونفطن إلى تنويهه بظلم الموت وضعف الانسان وهوانه بين يَدَيْه ، مع ما تمثلنا به عليه ، فانما يُقصّر عن مدى المعنى وغايته .

ثانيا — علم الانسان وعلم الله : (٢ — ١٢ — ١٧ — ١٨)

١ — **علم الانسان** : عبر الشاعر في المقطع السابق عن موقف الانسان من الموت والحياة ، وفي هذا المقطع يُفْصح عن شرط آخر من شروط المصير البشري وهو علم الانسان . ولقد خلص من ذلك إلى ان علمه يقتصر على بعض الحاضر والماضي ويقصّر عن الغد . وربما بدا المعنى وكأنه مرتبط ظاهراً بعلم الانسان [١] ، فيما هو يصعد نوعا من الاحتجاج على القدر الذي يبعث به فيما يضمره ويخبّئه له . الغد هو مجهول ، او هو القدر المكتوب ، والانسان يحيا في خشية التوقُّع منه يَتَطَلّع اليه ، فلا يَطّلع له ، لا يُدْرك اذا كان سيُقْبل عليه بالخير ام بالشر ، بالنجاح أم بالفشل .

وهكذا نستشفّ من خلال هذا البيت أو ما قبله نوعا من التشاؤم في نفس الشاعر ، اذ تراه ، وهو يتحدث بمواضع النّقص والعاهة والعبودية في الوجود ، ولا يستطلع ما دونها من خير وفأل . انه رهين الحيرة والخوف . ولو معن في ذلك لتبدى له ان جهل أمر الغد هو خير كله ، اذ لو طالع الانسان غدَه ، وقرأ فيه مصيره المقدر

١ — هناك من يقول إنه اردا بقوله هذا الرد على المنجمين ، منكراً علمهم بالغيب المقبل .

له لاستحالت حياته إما خوفا منه أو سأماً من الرتابة التي ترين بذلك على كل شيء .

ان جهل الانسان لغدّه يجسّد حكمة الله ورعايته وايثاره للانسان ، اذ زرع في روعه الشوق الدائم إلى المجهول والشغف بما يُطالعه به أو يخبّئه له الغد . لقد اضمر له فيه روعة الكشف الدائم . الا ان الشاعر وجد في ذلك مظهرا للعجز الانساني أو انه توقّع فيه غائلة الموت . وزهير يُلمح إلى تشاؤمه ، ولا يصرّح به . وفي نهاية مطافه مع الحياة يَظْهر وكأنه مهزوم أمام أقدارها ، لم يترسّب في قاع ذهنه منها الا الشعور بهزال الانسان وضعفه وجهله .

٢ ــ **علم الاخرين** : ذاك كان أمره مع الحياة والموت ورأيه في حدود المعرفة الانسانية ، واجداً في جهل المرء لغده سبيلا له إلى توقع الطوارىء والمجهول . ومن ثم ينحدر إلى واقع الحياة ، فيقرر ما يطالعه بشأنه، ناهجا فيه منهجا تعليميا، وإرشاديا في قوله :

ومهما تكن عند امرىء من خليقـة   وان خالها تخفى على الناس تعلْم

ومع ان هذا البيت يرتبط بعلم الانسان ، عامة ، فانه لا ينطوي على توتر وجودي واحتجاج على شرط من شروط المصير البشري . فهو يقرّر واقعا اخلاقيا اجتماعيا ، فاقد التوتر ، انحدر به من حــالة الرفض والتمرد والريبة إلى حالة من المسالمة ، يتقْبل فيها بواقع الحياة ويركن اليه ويدعو الناس إلى اعتناق مذهبه فيه . اما المعنى العام للبيت ، فمؤدّاه ان المرء ، قد يُضْمر غير ما يُظْهر ، يُظْهر الوفاء والمودّة ويُضْمر الغدر والوقيعة ، يطالع الناس بالكرم والسماح ، ويتكتّم بالبُخْل والحقد . وبعامة ، فانه يَجْهر بكل سمة من سمات الخير ويُضْمر كل سمة من سمات الشر . الا ان تواقعه مع الاحداث والاشخاص ، ينمّ عن خبايا نفسه ومكنون ضميره ، فاذا هو يُعْلن نقمته وحقده ويُطْلع بخله وسائر نقائصه ، إذ الاناء ينضح بما فيه . ولعل شعراء المأسي الكلاسيكية يعتمدون هذا المبدأ ، اذ يقتصرون في أدبهم على معالجة ذروة الازمة ، لان الانسان يقذف ، عندئذ ، فيها حمم نفسه وخبايا ضميره ، وما يعتلج فيه من غرائز واهواء وشرور ، يكبتها ويتّقي بها عن الناس . فحقيقة الانسان ، خيراً أم شراً ، تُعْلن للملأ ، او كما يقول الانجيل : « ماتصنعونه في السر، يعرف

علانية » . والنزعة الارشادية ظاهرة في هذا القول او ما اليه ، إذ تدعو الناس إلى اصلاح ضمائرهم لتصلح علانيتهم . ولعل النزعة السلبية اغلب على هذا القول اذ لا يكتم المرء الا ما يخجل من اعلانه ، كما يقول ابو نواس ، من بعد :

اشرب فديت علانيــة أمْ التستــــرُ زانيـــه

٣ – علم الله : ذاك كان أمر العلم الانساني ، من الناحيتين الوجودية والاخلاقية الاجتماعية . ثم يلم الشاعر بعلم الله بالنسبة إلى الناس فيقول :

فلا تكتمنّ الله ما في نفوسكم ليخفى ، ومهما يكتم الله يعلم
يؤخَّر ، فيوضع في كتاب فيدَّخَر ليوم الحساب ، أو يعجَّل فينقم

ومعنى هذين البيتين يتأدّى بتاثير النزعة الارشادية ، اذ لا يزال يحرص فيه على التأكيد بان التستّر او التكتم لا يُخْفِي ما نضمره من شرّ . فالناس يعلمونه ، كما قدمنا ، ويُلْحقون بنا منه العار ، ويزْرُون علينا به . وكذلك الله يعلمه ، جميعا ، فأما أن يعاقبنا به توّاً ، وإما ان يؤجّله إلى يوم النّشر . وهكذا فان المرء اذ اقتنع بقول الشاعر يكفّ عن التقيّة ويجهر بما يُضْمر اذ يدرك انه لا جدوى من طمس الحقيقة ومواراتها .

ويتأدى عن علم الله لحقيقة الانسان أمران :

– إما ان يعاقب على آثامه ، بعد الموت ، إذ تحصى عليه في كتاب .

– وإما ان يُعاقَب على فعلته إثر فعلها .

وهذا التفصيل لم يتأدّ عن نزعة استطرادية ، بل عن غاية نفسيه ، يستكمل بها الشاعر نهاية مطاف المعنى ويضاعف من وقعه في النفس من خلال تأكيده واحصاء احتمالاته المتعدّدة . فقد يواقع امرؤ الشر ، ويعاقب به لتوّه ، وقد ينجو من العقاب . فالشر لا يؤدّي إلى نتيجة واحدة ، مما قد ينزع بصاحبه او من دونه إلى الاعتقاد بان الحياة مُطْلَقة من كل قيد . لا حكمة تنتظمها وتسيّرها ولا عدالة او ضمير تصدر عنهما . وقد استدرك زهير مثل هذا الظن او الاعتقاد ، واجاب عنه بالقول ان الله

قد لا يعاقب صاحب الشر بشرّه ، مباشرة ، بل يؤجّله ليوم الحساب العام . فلا خطيئة بلا عقاب .

وربما الم الشاعر بذلك كنتيجة لايمانه بالبعث ، رغم كونه جاهليا ، فإما ان يكون من الحُنَفَاء كورقة بن نوفل ومن اليه او ان يكون متأثراً بالمعتقدات النصرانية . وتأكيده على حتمية الثواب والعقاب كان تعبيرا عن ايمانه بان للعالم خالقا حكيما ، وان الانسان مسؤول عن اعماله ، عاجلا ام آجلا . ونقع بذلك على بعد ديني يخطف عبر هذه الابيات ، ولا يطغى عليها .

ثالثا ــ **اللين والعنف** (١ ــ ١٤ ــ ٢٩ ــ ٢٠ ــ ٢١ ــ ٢٢ ــ)

١ ــ **الدعوة الى القوة** : يتعرض في هذا المقطع الى الحياة العامة ونواميسها ، مترجّحا فيها بين الدعوة إلى العنف والدعوة إلى اللين . تبدو الدعوة الاولى في قوله :

ومن لم يَذُدْ عن حوضه بسلاحه يُهَدَّم ، ومن لا يظلم الناس يُظْلَم

فكأنه يوعز بذلك إلى ان الحق الاعذل يُخْذل ولا يقوى على الدفاع عن ذاته ، إذ الناس مطبوعون على الغدر والظلم واستعباد الضعيف وانتهاك حرمته . ولقد استعاد المتنبي فيما بعد هذا المعنى بقوله :

والظلم من شِيَم النُّفوس ، فان تَجِدْ ذا عفّة ، فلِعلّة لا يَظْلم

وفي مثل هذا القول دعوة إلى اعتماد القوة كسبيل للدفاع عن النفس. والشاعر لا يحفز الآخرين على الاعتداء والاغتصاب ، بل يحضّهم على الدفاع عن أنفسهم منعاً للضَّيْم ودفعا للعار . فالقوة هي ،اذن، بالنسبة إلى زهير ، تلازم الحق وتُؤَيّده وتتنصر له . انها القوة العادلة ، العاقلة وليست القوة التي تغتذي من دماء الآخرين واشلائهم .

الا ان هذا البيت ينطوي ، مع ، ذلك على سوء ظن بالانسان واعتقاد بخبث طبيعته التي لا تنعم ولا تغتبط ولا تشعر بالتفوّق والعظمة الا باذلال الآخرين وزجرهم وانتهاك حرماتهم . فالانسان مطبوع على الأثرة والغرور . يطأ مصائر الآخرين ويستخدمهم لتحقيق مطامعه وشهواته . ولقد ندعو مثل هذا الاعتقاد تشاؤما ، إلا انه ، في الواقع ،

حسن تقدير للأمور وتقرير لحقائقها التي تطالع كل متبصر حكيم . وزهير لا يؤكّد هذا الواقع ، بل يأنف منه ، لكنّه لا يخادع نفسه عنه ولا يتنكّر للاعتراف به .

وهكذا يبدو الشاعر ، عبر تأملاته وخواطره الهادئة المطمئنة ، وكأنه حزين آسف لمصير الانسان وطبائعه المنكرة .

واذا ما عزمنا على التمثيل والإبانة لنقض رأيه أو تأييده ، فان وقائع التاريخ تطالعنا بما يؤكده اذ لم يقم على رأس الشعوب الا الاقوياء ، المغتصبون ، كما ان الامم جرت على هذه السنة فيما بينها ، تستبد الاقوى بالاضعف حتى ان البطولة التي مجّدوها لم تكن سوى تجسيد للبطش والقتل .

٢ ــ **الدعوة الى المصانعة** : ويرتدّ الشاعر وينتقض في البيت التالي ، وان ظاهرا ، اذ يحثّ على المصانعة بقوله :

ومن لم يصانع في امور كثيرة يضرّس بأنياب ويوطأ بمنسم

فإلى مَ يُشير زهير بالمصانعة؟ انها ضرب من اللّين في الاخلاق يمالىء به الآخرين ولا يقف في وجه أقوالهم وأفعالهم ، بل تراه وكأنه يوافقها ويُثْني عليها ، فيما هو يُضْمر مخالفتها . بل انه قد يَصْمت عنها ولا يعارضها تَقيّةً وطلبا للطمأنينة والسلامة . والمصانعة ليست الكذب ، بل هي امتناع عن اظهار الخطأ والدفاع عن الصّواب . والشاعر يدعو إلى المصانعة في اموركثيرة ، لان الحياة الاجتماعية تقتضيه كتمان حقيقة ما يضْمره . أما اذا امتنع عن المصانعة ، فانه يُمَزّق شرّ مُمَزّق ويوط بأخفاف الناس كما يقول الشاعر ، فالانسان الصريح الذي يعلن كلامه بلا لا ونَعَمْ نَعَمْ ، اي بالحقيقة المجرّدة كلّها لا مَقَرّ ولا مقام له ، بل يُنْبذ ويُضطَهد أو يَهْلك . واذا ما قصرنا المصانعة على الهنات اليسيرة والاعراض الجزئية ، فانها تنم عن كبر النفس وعظم العقل . فالمرء الكبير النفس لا يحفل بطفليّات الحياة . اما اذا تعرضنا فيها إلى المبادىء ، فان المصانعة تكون جبناً وذلاً . وقد أجمل الشاعر ولم يفصّل ، مائلا إلى الواقع ، متقيّدا بحدوده ، مسفّاً عن المثالية التي تدع المرء سائرا في مسيره ، غير آبه بالربح والخسارة ورضا الآخرين وسخطهم .

٣ ـ **الدعوة الى المسالمة** : ومن ثمّ يتعرّض زهير إلى الحرب، كمظهر من مظاهر العنف ووسيلة من الوسائل الاجتماعية لفّض المشكلات . وهو هنا يناقض قوله السّابق في الدعوة إلى القوة للدفاع عن النفس ، ويلتزم جانب الهدوء والروية ، مسفّـهاً البطش والعنف ، راذلاً نتائجهما . فالعنف يولد العنف والويل والخراب . واثر احتدام الحرب الشديدة ، تنقشع الفواجع والمصائب . فالقوة لا تؤدي إلى خير وسلام . وهو يدعو القوم إلى الاتعاظ بالاحداث الّتي خبَـروها في القتال والويل الذي حلّ بهم منها . ويمثّل ذلك بمَثَل الرّحى الّتي تطحنهم طحنا ، او الناقّة الّتي تضع التوائم ، اي المصائب بدل المصيبة الواحدة . وهكذا تلازم الخسارة الحرب ، اي حلول القوة والعنف ، فيما يصحب الخَيـر السلمَ واللّين . وكما رفض زهير واقع المصير البشري في الموت الذي يغدر بالمرء ، وكما تنكّر ، ايضا ، لواقع الطبيعة البشرية النازعة إلى الغدر والظلم ، فانه يتنكر كذلك لواقع الحياة السياسية والاجتماعية في عصره ، حياة النزاع والخصام اي القوة العمياء المتناحرة .

وفضلا عن ذلك نعت الحرب بالنعوت التالية :

ـ إنها **كالنار** ، اذا اضرمت تضطرم ويشتدّ اوارها وتأتي على كل شيء . فهي تبدأ بمناوشات يسيرة ، ثم يتعاظم امرها ويتفاقم . فقد يدب خصام بين فرد وفرد ، ثم بين عائلة وأخرى ، وينمو ويتضاعف بين قبيلة وأخرى ثم بين القبائل . وبعد ان تدوم في البدء ، يوما ، تدوم ، فيما بعد ، شهوراً وسنين ، كما هي حال حرب داحس والغبراء . هذا ما اوحى به من قوله : وتضر اذا ضريتموها ، فتضطرم »

ـ إنها **تحل الهلاك في الفريقين** : « وتعرككم عرك الرحى بثفالها» . فكما ان الرحى تأتي على الحَبّ كله وتسحله ولا تخلف منه حبّةً سالمـة ، كذلك فان شر الحرب عميم ، لا ينجو منه ناج ، أكان منتصرا أو مهزوما .

ـ إن الناس **يتوسلونها لفض المشكلات** ، فيما هي تعقّدها وتضاعفها **وتخلّف الويلات الكثيرة** : « وتلقح كشافا ، ثم تنتج فتتئم » . فما كان يشكو منه القوم قبل

الحرب ، يشكون من أضعافه ، إثرها ، اذا اندلعت لمقتل فرد ، فانها تنجلي عن مقتل أفراد ، واذا صدرت عن خلاف بين فردين أو قومين ، فانها ترفضُّ عن خلاف بين قبائل وامم . ان تجارتها خاسرة وغلتها بائرة .

رابعا – **بذل المعروف أو البخل به أو وضعه في غير موضعه :**

وينحدر الشاعر من ثمة إلى المقومات الاجتماعية ، متحدثا عن المعروف بالمعاني التالية :

– **ان من يبذل معروفه ليصون عرضه ، ينال مبتغاه** . والمعروف يعني هنا صنع الخير وبذل المال وخدمة الآخرين . فالمرء لا يَنْجب ولا يصان من الذم الا بالخير الذي يبذله ، فكأن المجتمع الذي يتمثله يقوم على تبادل المصالح والخدمات . وفي هذه الاقوال ينزع الشاعر منزعا واقعيا صرفا ، اذ لا يدعو إلى صنع الخير للخير ، بل لصيانة العرض اي لغاية خارجة عنه . ومثال الخير غايته في ذاته ، وأعظمه ما رافقه الجحود والعقوق وسائر ضروب التنكّر والخسارة .

– **ان صاحب الفضل الانساني الذي لا يحفل بالآخرين ، يذمُّ وينبذ** . ومعنى الفضل ، هنا ، القدرة على اعانة الآخرين واقالتهم من عثراتهم . فمن قدر على ذلك وامتنع عنه ، تنكّر له وصدف عنه القوم لانه يمنع خيره عن الناس . فلا فضل الا بما نبذل للآخرين . فصاحب المال الكثير الذي يحترص على ماله ولا يُنْفقه في المكرمات يجلب به العار على نفسه . ومن يكون حكيما ، صائب الرأي ، ولا يهدي به سواه ، يتنكّب عنه الآخرون ويمقتونه .

– إن صاحب المعروف **الذي يضعه في غير موضعه ، لا يثاب به** ، بل يبدو كأنما يعاقب عليه او كما يقول المتنبي فيما بعد :

اذا انت أكرمت الكريم ملَكْتَه وان أنت اكرمت اللئيم تمردا

ووضع الندى في موضع السيف بالعلى مضرٌّ كوضع السيف في موضع الندى .

او كما يردد القول المأثور : « اتّقِ شّر من احسنت اليه » .

وآية ذلك انك اذا ما احسنت إلى امرىء ، فكأنك اظهرت تفوقك عليه او اثبتّ له حاجتهُ اليك فيضمر لك الحقد والرغبة في الثأر ، اذا كان صغير النفس ، شديد الاعتداد والاغترار بنفسه . ومؤدى كلامه يكون : لا تُؤَدّ معروفا للجاهل ، بل للعاقل ، ولا تبذل خيرا للأحمق والمغتر بذاته ، اذ يكون حمدك ذما عليك وتندم .

خامسا – **الكلام والصمت** : ويُعَرِّج زهير إلى الكلام والصمت وحدودهما في تقدير قيمة المرء من خلال قوله :

وكائن ترى من صامت لك مُعْجِب زيادته أو نقصه في التكلُّم
لسان الفتى نصف ونصف فؤاده فلم يبق الا صورة اللّحم والدم

ومؤدى كلامه في ذلك يقوم على المعاني التالية :

– ان المرء قد يأخذك ويخدعك بظاهره في جمال طلعته أو أناقة ملبسه وهندامه او في تحدره من اصل عريق او في توليه احد المناصب او في اكتنازه لقليل او كثير من المال .

– ان تلك المظاهر لا تمثّل حقيقة الانسان بل ظاهره الزائف ، اذ تقتصر قيمته على كلامه اي على عقله وثاقب نظرته إلى الامور وحكمته في تقديرها . فقيمة المرء في انسانيته .

– يفصّل في البيت الثاني ما أوجزه في البيت الاول اذ يحدد قيمة المرء بعاملين : لسانه وفؤاده اي كلامه وعواطفه . ولعله اشار بلفظة « فؤاد » هنا إلى العقل والعاطفة معا ، وهما الينبوع الذي يفيض منه الكلام . وبذلك تغدو قيمة المرء في مدى محبته للآخرين وفي حكمته التي يتمثل بها الاشياء .

وهذا القول قد يبدو بديهيا في عصرنا ، الا انه كان يبدو غريبا في عصر الشاعر ، حيث كان يقدّر المرء بعظم هامته وقدرته على البطش او بأصله وولادته وما إلى ذلك . وافضل ما يؤثر في ذلك مثال عنترة الذي كان رائع الجنان ، يحمل فيه آيات الشجاعة

والبطولة والعفة والبلاغة ، لكنه كان يُنْبذ ويُحقَّر اذ كان ينظر اليه بولادته ولونه وعبوديته .

الا ان الشاعر يميّز في حدود الكلام بين فتى أرعن لم يخبر الحياة وشيخ عاناها وبلا خيرها وشرّها . فالاول اذا هذر وتسافه ووقع في الحمق ، قد يبرأ من دائه ، إذ تنزو به نزوات الشّباب . فهو قد يعذر بعذره . اما الشيخ الذي ركدت حواسه ، فلا عذر له في سفاهته وطيشه ولا سبيل إلى شفائه منهما .

سادسا — **المعاملة بالمثل وسائر التعاليم** : اما في المقطع الاخير ، فانه يعبّر عن الاشياء بأسبابها ، إذ يقول : « ومن لا يتّق الشتم يشتم » اي من يستثير السوء يلقى مثيله . فالناس لا يشتمونه ، بل انه هو الذي يدفعهم إلى شتمه ، ومثل ذلك بقوله : ومن لا يكرّم نفسه لا يكرّم » .

خلاصة حول المضمون : تنازعت مضمون هذه الابيات نزعات ثلاث :

١ — نزعة تشاؤمية ، قد ظهرت في نعيه على الانسان ضآلته بين يدي القدر اي الحياة والموت ، وفي سوء ظنه به لتطبعه بطباع الغدر والظلم .

٢ — نزعة مثالية دعا فيها إلى الامتناع عن القتال ، حاضّاً على المسالمة والروية وبذل المعروف وما اليه .

٣ — نزعة واقعية تظهر ضرورة الاعتصام بالقوة للذود عن الحياض والحرمات .

الطبائع الفنية : عرف زهير في الشعر العربي انه من أصحاب الحوليات وانه من عبيد الشّعر ، لا يُقبْل فيه على البداهة بل يحككه ويتنخّله ويقيم على تثقيف القصيدة الواحدة حولا كاملا . وقد كان من جراء ذلك ان توازن في شعره العقل والانفعال ، يرنو إلى معاني الحياة ومظاهرها بحدقة تقريرية ، هادئة ، وان لم تكن تخلو من السواد والوجوم ، أحيانا . كما انه أقام علاقة وثيقة بين اللّفظ والمعنى ، لا يغلب احدهما على الآخر ، جاعلا لكل معنى عبارته الخاصة به والتي لا تصلح الا له .

اولا — **طبائع اللفظ :**

— **الفاظ ذهنية :** يعمد زهير ، غالبا ، إلى اللفظه المباشرة المحدّدة المعنى ، لمأثورة في التداول . وقلما تقع فيها على معاظلة أو تنافر في الحروف ، كما انه لا تُضْمر عبرها نغما داخليا عميقا كالنابغة ، يُضْفي عليها الذهول والايقاع الخفي الحميم . ولقد ارتبطت الفاظ هذه الابيات بطبيعة النوع الادبي الذي تنتسب اليه ، وهو الشعر الحكمي التعليمي ، فجاءت في معظمها الفاظا ذهنية معنوية ، فيما تضاءلت الالفاظ الحسية المادية بالنسبة اليها . مثال ذلك :

« سئمت — الحياة — حول — أعلم — الأمس — اليوم — الغد — المنايا — يعمَّر — يهرم — يصانع — المعروف — عِرض — الشتم — الفضل — يبخل — يستغنى — يذمم — يوفي — البر — حمد — يندم — يظلم — يغترب — يكرم — خليقة — زيادة — نقص — التكلم — سفاه — حلم — أقسى — تكتمن — يخفى . . . »

وعلى هذه الالفاظ تقوم المقومات الاساسية لموضوع القصيدة ومعانيها ، وهي ، جميعا ، الفاظ تدل على معان مجردة فكريا اقتضيت على الشاعر بطبيعة النهج الفكري الذي انتهجه .

— **قلة النعوت :** وتأدّى ، كذلك ، عن طبيعة الموضوع ان تضاءل قدر النعوت وقل عددها ، اذ انها تعظم ، غالبا ، في الموضوعات الوصفية ذات الطبائع الحسية ، وقد غابت عليها الالفاظ الفعلية والاسمية ، كما بدا في المجموعة التي تمثلنا بها قبلا .

ثانيا — **طبائع العبارة :** وقد تلازمت طبائع العبارة ، ايضا ، وطبيعة الموضوع ، فجاءت العبارة مقننة ، محددة عفّ فيها الشاعر عن الحشو ووقّعها توقيعا مُحْكما وفقا للسياق المأثور . ويبدو إن زهيرا يعتمد الجملة الفعلية اكثر من اعتماده الجملة الاسمية ، وان كانت هذه الاخيرة ترد في مواضعها وعند الحاجة اليها . وقد جاءت الجمل الفعلية فيما يلي :

سئمت — ومن يعش يسأم — اعلم ما في اليوم — رأيت المنايا — من تصب تمته ومن تخطىء يعمر فيهرم — ومن لم يصانع — يضرس — يوطأ — من يجعل المعروف

يفره — من لا يتّق الشتم يشتم — من يك — يبخل — يستغن — يذم — من يهد ، لا يتجمجم — من هاب اسباب المنايا ينلنه — إن يرق — من يجعل المعروف — يكن — من لم يذد يهدم — من لا يظلم يظلم — من يغترب . . . »

وفيما عدا ذلك توسل لعبارته الاساليب التالية :

— الشرط : اسرف الشاعر في اعتماد صيغة الشرط وخاصة : « من » حتى أعرف الشاعر بانه صاحب قصيدة : « من ومن ». فالشرط هو الصيغة الاعم لهذه القصيدة ، طغى عليها منذ بدايتها حتى نهايتها ، مخلّفا فيها نوع من التكرار في اللفظ والعبارة وضربا من الرتابة افقد القصيدة فضيلة التنوع واعدم فيها وظيفة الخلق . وبات القارىء يدرك ان الشاعر يكاد لا يستهل بمَنْ كفعل لشرط حتى يردف ذاك بجواب له في جملة تطول او تقصر ، عبر ايقاع متواز ، مملول . ولا جدوى من احصاء هذه الصيغ الشرطية وانما نجتزىء منها بما يلي :

— من يعش ثمانين حولا ، لا أبا لك يسأم : وقد اعترض بين فعل الشرط وجوابه بمفعول فيه وبعض الدعاء ، مما اخرج العبارة عن رتابتها .

— من تصب تمته ومن تخطىء يعمر ، فيهرم ، وقد اقتصرت العبارة على صيغة الشرط ، مما طبعها بطابع الآلية .

— ومن لم يصانع في أمور كثيرة يضرس بأنياب : وفي هذه العبارة اعترض جار ومجرور ونعت مما خفف من وطأة الصياغة الشرطية واضفى عليها بعض اللين . وتدنو اليها التعابير التالية :

— ومن يجعل المعروف من دون عرضه يفره —

— ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله على قومه يستغن عنه —

— ومن يهد قلبه إلى مطمئن الخير لا يتجمجم —

— ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه يهدّم —

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

— ومهما تكن عند امرىء من خليقة وان خالها تخفى على الناس تعلم —

وهناك تعابير تغلب عليها صياغة الشرط المباشرة في مثل قوله :

— من لا يتق الشتم يشتم

— من يوف لا يذمم

— ومن لا يظلم الناس يظلم

— من لا يكرم نفسه لا يكرم

وقد رأينا ان نفصّل ونميّز بين صيغتي الشرط المباشر والشرط الذي تتخلله بعض القيود لتأثير ذلك في الايقاع وتنوعه ورتابته في تحديد مستوى الخلق في العبارة . وقد بدت ، في ضوء ذلك ، مكرورة يغلب عليها النغم الالي المصنوع المكرر .

وبعد ، فما هي البواعث التي ساقت الشاعر إلى تغليب ادوات الشرط على عبارته ؟

ان طبيعة التجربة النازعة منزعا تعليميا صرفا دفعت الشاعر إلى الاكثار من هذه الادوات لان اسماء الشرط تَرِدُ لتحدّد المعنى وتضبط الشروط التي يتحقّق بها . فهو يفترض وجود شيء لوجود آخر يتمّمه ، مثال قوله : « من لا يتق الشتم يشتم » فان الشتم الذي لحق بالمرء تأدّى عن سفاهه وتهوّره ، وهما باعث وشرط له . وهكذا فان الشرط كان اداة تعميم واطلاق .

ب — **الطباق** : وهذه الابيات حافلة بالطباق ، يرد بشكل خفي ، خفر ، ولا ينبو او ينشز ، اذ لم يتعمّده الشاعر تعمدا كأبي تمام وسائر البديعيين ، فيما بعد .

وقد بدا في مثل الفلذات التالية :

— واعلم في **اليوم والأمس** ، لكنني عن علم ما في **غد** عمي = وقد تطابقت لفظتا اليوم والامس من جهة ولفظتا اليوم والغد والامس والغد ، من جهة ثانية .

— « **من تصب تمته ومن تخطىء يعمّر** » ويظهر الطباق هنا بين فعلي : تصب وتخطىء وفعلي **تمته** ويُعَمَّر » .

ـ يكن **حمده ذمّاً** عليه » وقد وقع الطباق بين الحمد والذّم .

ـ ومن يغترب يحسب **عدوّاً صديقه** » والطباق قائم هنا بين العدو والصديق .

ـ « وان خالها **تخفى** على الناس **تعلم** » وقد تطابق فعلا : تخفى وتعلم .

ـ « **زيادته** او **نقصه** في التكلم » ، بين الزيادة والنقص .

ـ « وكائن ترى من **صالت** . . في **التكلم** » ، بين الصمت والكلام .

ـ « وان سفاه الشيخ لا حلم بعده وان الفتى بعد السفاهة يحلم » ، بين لا حلم ويحلم يحلم وسفاه وحلم .

ـ « ومهما **يكتم** الله **يعلم** » ، بين العلم والكتمان .

ـ « **يؤخر** . . . او **يعجل** » ، بين يؤخر ويعجل .

ـ « **فيدخر** او يعجل **فينقم** » ، بين يدخر وينقم بمعنى البطء والسرعة .

ـ « ما **علمتم** وما هو عنها بالحديث **المرجّم** » ، بين العلم والترجيم .

وبعد ، لماذا طغى الطباق على معاني هذه الابيات ؟

كان الجاحظ يقول : « ان لكل مقام مقالا » . وذاك يعني ان الفكرة تقتضي عبارتها . ولقد اقتضي الطباق على الشاعر بطبيعة التجربة اذ انه ينقض أمراً ويحلُّ من دونه أمرا آخر أصلح منه . والطباق ينطوي ، كذلك ، على معنى التفصيل كقوله : « من تُصِب تمته ومن تخطيء يعمر » ، فقد ألم بالطباق هنا ليحيط بالمعنى من كل جوانبه ويؤدي له الاحتمالات المتعددة . اما معنى النقض ، فنقع عليه في قوله : « يكن حمده ذما عليه » فقد نقض معنى الحمد وأحلّ من دونه معنى الذّم ، او انه بالاحرى نفاه واثبت عكسه . ومثل ذلك العدو والصديق ، ويخفى ويعلم ، الصمت والتكلم ، العلم والكتمان . وهكذا فان الطباق كان ، حينا ، أداة للنّقض ، واحيانا اداة للتفسير والتفصيل .

ج — **الجناس** : وهو نوع من الوشي التّلاحق باللّفظ في العبارة ، فيما كان الطباق اسلوبا لافادة المعنى من نقيضه، اظهارا للخطأ الذي يُتَوَهَّم صوابا وللصواب المكتوم الذي يُغْفَل عنه ويحل نقيضه محله .

وليست في هذه الابيات جناس صناعي يُحْشد حشدا ، بل انه يتلامح لنا اذ نمعن في النص ، وقد نقع عليه فيما يلي :

سئمت . . ويسأم — أعلم علم — الشّتم يشتم — أقسمتم كل مقسم — متى تبعثوها تبعثوها — تضرى اذا ضريتموها — تغلل — لا تغل .

وبيِّن ان هذا الضرب من الجناس لا يستقيم في حدود الجناس البلاغي، المأثور ، لانه يقوم على اللفظة الواحدة ذات المعنى الواحد المتشابه . واصله ان يتشابه لفظه ويتباين معناه كما في قوله ابي تمام: « في حدِّه الحد » وقد جاءت اللفظة الاولى بمعنى حد السيف واللفظة الثانية بمعنى الفصل .

د — **الفاء الاستنتاجية** : ويعرض زهير لبعض ادوات الاستنتاج في اسلوبه البرهاني ، واخصها الفاء ، كقوله : ومن تخطيء يعمر ، فيهرم — فلم يبق الا صورة اللحم والدم .

وقد تنطوي ، احيانا ، على معنى التدرج ، كما في هذا البيت :

يؤخر فيوضع في كتاب ، فيدخر ليوم الحساب أو يعجل ، فينقم

او قوله :

— وتضر اذا ضربتموها ، فتضرم . . فتعرككم . . .

— وتلقح كشافا ثم تنتج فتتئم . . . فتغلل لكم . . .

هـ — **سائر الاساليب** : ونعثر هناك على ادوات **استدراك** كقوله : و« لكنني عن علم ما في غد عمي »، **والاستفتاح** : « ألا ابلغ الاحلاف » او **الاستفهام** « هل اقسمتم كل مقسم» **والنّهي** : «فلا تكتمن الله» والخبر المنطوي على غلو : «وكائن ترى من صامت».

ثالثا — **طبائع التجسيد :**

أ — **التقرير** : ان العنصر الاهم في التجسيد هو التقرير ، عبر هذه القصيدة ، لغلبة الافكار المباشرة عليها . والتقرير هو ضرب من التعبير تؤدّى فيه الافكار بشكل واضح ، واع ، كما يفهمها ويقع عليها للذهن . ولا مجال للاطالة في التمثيل عليه ، بل نجتزىء عنه بما يلي :

— سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ، ثمانين حولا ، لا ابا لك يسأم .

— واعلم ما في اليوم . . . ومن لم يصانع في أمور كثيرة . . . ومن يجعل المعروف . . . وكائن ترى من صامت .

ب — **الكناية او التعبير بالمشهد والحادثة** : وهذا الاسلوب اختص به سائر الجاهليين ، وقد التزمه زهير وتمادى به ، جاعلا منه سمة خاصة من سمات اسلوبه . ومع ان طبيعة التجربة القائمة على الافكار والخواطر والسرد والنقض لا تسيغ اسلوب التمثيل بالمشهد ، فقد ألـمّ به الشاعر واعتمده في بعض الابيات كقوله :

— **رأيت المنايا خبط عشواء من تُصبْ تُمِتْه** : والكناية تنطوي هنا على معنى التشبيه ذي الطرفين المتخالفين ، اذ بدا طرفه الاول معنوياً وهو الموت وطرفة الثاني مادّياً ، وهو الناقة . الا انه مال إلى الكناية لانطواء المعنى فيه على مشهد ، او لانطواء المشهد فيه على معنى . وقد مثل بالناقة العشواء الضرب على غير هدى . وبدا الناس دون اخفافها ، اي دون اخفاف الموت وكأنهم حشرات تسحلها سحلا .

— **يضرس بانياب ويوطأ بمنسم** : وقد تكنى بهذه الاحداث عن قوة البطش والتمثيل الصادرين عن الحقد والثأر .

— **فلم يبق إلا صورة اللحم والدم** : قد تكنّى باللحم والدم عن الجسد الفزيولوجي الذي لا علاقة له بنفس الانسان اي بحقيقته وقيمته الشخصية .

— **وان يرق اسباب المنايا بسلم** : كناية عن السعي إلى الهرب والنجاة وقد خص السماء هنا بالذكر للتدليل على المكان النائي الذي لا يطاله طائل .

— **ومن لم يذد عن حوضه بسلاحه** ؛ كناية عن التوسل بالقوة .

— **فتعرككم عرك الرحى** : للتدليل على شدة الاذى وقوة البطش والخسارة العميمة .

— **وتلقح كشافاً ، ثم تنتج فتتئم** : للتدليل على مضاعفة الشر .

ج — **التشبيه والاستعارة** : لم يسرف الشاعر في التشابيه والاستعارات ، وان كان التشبيه العماد الاول لوسائل التجسيد في الشعر الجاهلي . فالشعر التعليمي يقوم بالزام من طبيعته على الافكار ، فيما يقوم الوصف على التشبيه . وربما اعتاض عنه الشاعر هنا او طواه عبر الكنايات كما في تشبيهه للموت بالناقة العشواء ، او تمثيل الحرب بالرحى او بالناقة التي تلقح كشافا فتأتي بالتوائم . واذا نظرنا في قوله :

— **وتضر اذا ضريتموها ، فتضرم** : نقع على نوع من الاستعارة نسب بها إلى ما ينسب إلى النار وهو التسعّر والاضطرام ، وقد حذف المشبه واحل من دونه شيئا من خصائص المشبه به . فالاستعارة مكنية .

— **فتعرككم عرك الرحى** : نقع فيه ، ايضا على مقارنة تشبيهية نسب بها إلى الحرب ما ينسب إلى الرحى .

— **فتلقح كشافا** : واللقاح من خصائص الناقة ، وقد حذفها وابقاه من دونها .

رابعا — **تأثير البيئة** :

أ — **البيئة الاجتماعية** : افاد منها على الاقل ما يلي :

— المعاني والقيم التي نظر فيها واقام موازنة بينها ، مميزا بين الخطأ والصواب واهمها : المعروف — العرض — الشتم — الفضل — المصانعة — السفاه — الحلم — الاحلاف — القسم ، وما إلى ذلك مما كان يمثل المقومات الفعلية للحياة الاجتماعية .

— الحروب ، وما يكون من امرها في القتال والضحايا والاحلاف والثارات .

ب ـ **البيئة المادية** : ظهر تأثيرها في الصور والاحداث والمشاهد كقوله :

ـ رأيت المنايا خبط عشواء .

ـ فتعرككم عرك الرحى .

ـ فتلقح كشافا ثم تنتج فتتئم .

ـ «ومن لم يذد عن حوضه»وهو تعبير لا يزال مأثورا حتى في عصرنا واصله مستمد من حياة الجاهليين ، حيث كان القوم يتنازعون على حياض الماء ، ويقتتلون من اجل الاستئثار بها على الآخرين .

•

آراء في الحيـاة والموت
معلقة طرفـة بن العبـد

نجتزىء فيما يلي بالأبيات التي تدل على أخلاق الشاعر وآرائه في الحياة والموت .

الفخر الجاهلي :

وَلَسْتُ بِحَلاَّلِ التِّلاعِ مَخَافَةً ، وَلكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ القومُ أرفِدِ ١

وَإنْ تَبْغِني في حَلْقَةِ القَومِ ، تَلْقَني ، وَإنْ تَقْتَنِصْني في الحَوانيتِ تَصْطَدِ ٢

وَإنْ يَلْتَقِ الحيُّ الجميعُ ، تُلاقِني إلى ذِرْوَةِ البَيْتِ الكريمِ المُصَمَّدِ . ٣

اللذة والمجون :

مَتى تأتِني أصْبَحْكَ كأساً رَوِيَّةً ، وَإنْ كُنْتَ عَنها ذا غِنىً ، فاغنَ وَازْدَدِ ٤

---

١ – حلال : مبالة من الحلول النزول بالمكان . وفي رواية : بمحلال . التلاع ج تلعة : مجرى الماء في الوادي او قرار الأرض . يسترفد : يطلب الرفد . الاعانة . – المعنى : لا أنزل في الاماكن المنخفضة خوفاً من أن يراني الاضياف ، ولكني أعين كل من يطلب معونتي .

٢ – الحوانيت : بيوت الخمارين .

٣ – المصمد : الذي يعمد اليه الناس لشرفه ، أي يقصدونه في حوائجهم .

٤ – أصبحك : أسقيك صبوحاً .

نَدَامَايَ بِيضٌ كَالنُّجومِ ، وَقَيْنَةٌ تَروحُ إلينا بين بُردٍ ومُجْسَدِ .١

رَحيبٌ قِطابُ الجَيْبُ مِنْها ، رَفيقَةٌ بِجَسِّ النَّدامى بَضَّةُ المُتَجَرَّدِ ،٢

إذا نحن قُلْنَا : «أَسْمِعينا !» انْبَرَتْ لَنَا ، عَلى رِسْلِهَا ، مطروفةٌ لم تشدَّدِ .٣

إذا رَجَّعَتْ في صوتِها ، خِلْتَ صَوتَها تَجاوُبَ أظْآرٍ على رُبَعٍ ردي .٤

وَما زَالَ تَشْرَابي الخُمورَ ولَذَّتي ، وبَيْعي وَإنْفاقي طَرِيفِي ومُتْلَدِي ، ٥

إلى أنْ تَحامَتْنِي العَشيرةُ كُلُّهَا ، وأُفْرِدْتُ إفْرَادَ البَعيرِ المُعَبَّدِ . ٦

رأيتُ بني غَبْرَاءَ لا يُنْكِرونَني ، ولا أهْلُ هَذاكَ الطِّرافِ المُمَدَّدِ . ٧

اللذات الثلاث :

ألا أيُّهاذا اللائمي أشْهَدَ الوَغَى وأنْ أحضُرَ اللذَّاتِ ، هَلْ أنْتَ مُخْلِدي[8]

---

١ – بيض كالنجوم : أي احرار مشهورون ، وقد يكون وصفهم بالبياض لنقائهم من العيوب لأن الأبيض يكون نقياً من الدرن والوسخ . إلينا : وفي رواية : علينا . المجسد : الثوب المصبوغ بالجساد : الزعفران .

٢ – الرحيب : الواسع قطاب الجيب : مجتمعه حيث قطب أي جمع . الجيب : تقويرة الثوب مما يلي العنق . البضة : البيضاء الناعمة . المتجرد : ما سترته الثياب من الجسد .

٣ – من رسلها : على مهلها . مطروفة : فاترة النظر . لم تشدد : لم تجتهد ، اي أنها تغني عفواً دون تكلف .

٤ – أظآر ج ظئر : التي لها ولد . ربع : فصيل الناقة المولود في الربيع . ردي : هالك . يقول : اذا طربت هذه المغنية في صوتها خلته أصوات نوق تتجاوب ، إذ ترى احد اولادها هالكاً . وهذا البيت غير وارد في رواية الشنتمري .

٥ – التشراب : الشرب الكثير . الطريف : المال المستحدث . المتلد : المال الموروث .

٦ – تحامتني : تجنبتني . المعبد : المطلي بالقطران ، دلالة على انه مصاب بالجرب ؛ وهو يبعد ويعزل لئلا يعدي صحاح الإبل .

٧ – الغبراء : الأرض ، وأراد ببني غبراء : الفقراء . الطراف : قبة من أدم ، لا تكون الا للاغنياء . الممدد : الذي مد بالاطناب . يقول : لما أفردتني العشيرة رأيت الفقراء لا ينكرون احساني ، ولا ينكرني الأغنياء لأنهم يحبون صحبتي .

٨ – اشهد : يجوز فيها الرفع والنصب بأن مضمرة .

فإنْ كُنْتَ لا تَسْتَطِيعُ دَفْعَ مَنِيَّتِي ، فَدَعْنِي أُبَادِرْهَا بِمَا مَلَكَتْ يَدِي ؛ [١]

فَلَوْلا ثَلاثٌ هُنَّ مِن لَذَّةِ الفَتَى ، وجَدِّكَ ، لمْ أَحْفِلْ مَتَى قَامَ عُوَّدِي : [٢]

فَمِنْهُنَّ سَبْقِي العَاذِلاتِ بِشَرْبَةٍ كُمَيْتٍ ، مَتَى مَا تُعْلَ بِالمَاءِ تُزْبِدِ ، [٣]

وكَرِّي ـ إذَا نَادَى المُضَافُ ـ مُحَنَّباً كَسِيدِ الغَضَا ، نَبَّهْتَهُ ، المُتَوَرِّدِ ، [٤]

وتَقصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعْجِبٌ بِبَهْكَنَةٍ تَحتَ الخِبَاءِ المُعَمَّدِ . [٥]

كَرِيمٌ يُرَوِّي نَفْسَهُ فِي حَيَاتِهِ ؛ مَخَافَةَ شُرْبٍ ، فِي المَمَاتِ ، مُصَرَّدِ ، [٦]

فَذَرْنِي أُرَوِّي هَامَتِي فِي حَيَاتِهَا ؛ سَتَعْلَمُ إن مِتْنا صَدًى أيُّنَا الصَّدِي ! [٧]

---

١ – تسطيع : تستطيع . – الموت لا بد منه ، ولا معنى للبخل بالمال وترك الملذات .

٢ – وجدك : الواو للقسم : العودج العائدة : الزائر في المرض . متى قام عودي : متى ذهبوا يائسين من حياتي ، اي متى مت .

٣ – سبقي العاذلات : أي شربي الخمر باكراً قبل ان ينتبهن . كميت : الأحمر الضارب الى السواد . متى ما تعل ... أي متى صب عليها الماء علاها الحباب .

٤ – كري : عطفي . المضاف : الملجأ . محنباً : صفة للفرس المحذوف : الذي في يده انحناء ، وهو مفعول به من كري . و« اذا نادى المضاف » جملة اعتراضية . السيد : الذئب . الغضا : شجر خص الذئب به لأنه يكون أخبث الذئاب . المتورد : نعت الذئب . الذي يطلب الورد : الشرب . – المعنى : ان الخصلة الثانية في لذة الفتى هي ان اسرع الى نجدة الملتجىء إلي ، اذا ناداني ، فاعطف عليه فرساً في يده انحناء يعدو عدو ذئب يسكن بين الغضا ، اذا نبهته ، وهو يريد الماء .

٥ – يوم الدجن : اليوم يكون فيه غيم وندى وبعض المطر . ويكون تقصيره بأن يلهو فيه الانسان ، فيظهر قصيراً . البهكنة : المرأة الحسنة الخلق . الخباء : المضرب . المعمد : المرفوع بالعمد . – والخصلة الثالثة هي ان أحادث امرأة حسة الخلق في بيت مرتفع بالعمد ، اذا اصبحت في يوم غائم لا يمكنني فيه الخروج .

٦ و٧ – في الروايات بعض الخلاف ، في ما يتعلق بهذين البيتين ، فقد أورد الزرزني بيتاً واحداً على على هذا الشكل :

كريم يروي نفسه في حيـــــاتـــه ستعلم ، ان متنا ، غداً . أيـنا الصدي

اما الذين يروون البيتين فيجعلون الصدر الأول الى عجز الثاني ، وصدر الثاني الى عجز الأول وقد يقدمون أحدهما على الآخر .

على أننا رأينا إيرادهما على هذه الصورة ، وقد أشار اليها سيلفسون في شرحه للمعلقة (ص١٠٢ و ١٠٣) . أما المعنى فهو : اني كريم اشفي نفسي وأرويها من الخمر خوفاً من أن يكون شربي مصرداً أي مقطوعاً قبل الري بالممات . ثم يشير في البيت التالي الى خرافة قديمة عند العرب مفادها أن طائراً

حتمية الموت

لَعَمْرُكَ، إنَّ المَوتَ، مَا أَخطَأ الفَتَى … لَكَالطِّوَلِ المُرْخَى ، وَثِنْيَاهُ بِاليَدِ ! ١

أرَى قَبْرَ نَحَّامٍ بَخِيلٍ بِمالِهِ … كَقَبْرِ غَوِيٍّ في البَطَالَةِ مُفْسِدِ . ٢

تَرَى جُثْوَتَينِ من تُرابٍ ، عَلَيْهِمَا … صَفَائِحُ صُمٌّ من صَفِيحٍ مُنَضَّدِ . ٣

أرَى المَوتَ يَعْتَامُ الكِرَامَ وَيَصْطَفي … عَقيلَةَ مَالِ الفَاحِشِ المُتَشَدِّدِ ، ٤

أرَى المَوتَ أعدَادَ النُّفوسِ ، ولا أرَى … بعيداً غداً ، ما أقربَ اليومَ من غدِ ! ٥

أرَى العيشَ كَنْزاً نَاقِصاً ، كلَّ لَيْلَةٍ ، … وما تَنْقُصِ الأيّامُ والدَّهرُ يَنْفَدِ ! ٦

الشاعر وابن عمه :

فما لي أراني ، وأبنَ عمّي ، مالِكاً ، … متى أدْنُ منه يَنْأ عَنّي ويبعُدِ ؟

يتبع شرح ٦ و ٧

أسمه الصدى او الهامة يخرج من رأس القتيل ولا يزال يصيح : « اسقوني ! اسقوني » حتى يؤخذ بثأره . ولهذا سمي « صدى » ، من الصدى بمعنى العطش . يقول دعني أروي بالخمر هذه الهامة ، او هذا الطائر ، فستعلم اذا متنا ، صدى أي واحد منا يكون أشد عطشاً .

١ – ما : مصدرية زمانية . اراد : ان الموت مدة اخطائه الفتى . الطول : الحبل يطول للدابة فترعى ، وهي مربوطة به . ثنياه : طرفاه . يقول : اقسم بحياتك أن الموت ، في مدة مجاوزته الفتى بمنزلة حبل يطول للدابة ترعى فيه وطرفاه بيد صاحبه . شبه الاجل بالحبل ، والفتى بالدابة التي لا تفلت منه .

٢ – النحام : البخيل الذي يتنحنح اذا سئل . الغوي : المبذر لماله ، الضال . — المعنى : لا فرق ، بعد الموت ، بين قبر الشحيح الحريص على ماله وقبر الكريم يجود به في سبيل غوايته وملاهيه .

٣ – الجثوة : الكومة من التراب . الصفائح : الحجارة العراض . المنضد : المرصوف بعضه فوق بعض .

٤ – يعتام : يختار . عقيلة كل شيء : أنفسه . الفاحش : البخيل . الموت يعم الاجواد والبخلاء .

٥ – الأعداد ج العد : الماء الكثير المورود . المعنى : كل نفس لا بد لها من ورود الموت ، فان لم تمت في يومها فستموت في غدها . فأجلها ، وان تأخر الى الغد ، فهو قريب ، لقرب اليوم من الغـد .

٦ – العيش : وفي رواية الشنتمري : المال .

يَلومُ : وما أدري على ما يَلومُني ، كما لامَني في الحَيِّ، قُرْطُ بْنُ أعْبُدِ .١

وأيأسَني مِنْ كُلِّ خَيْرٍ طَلَبْتُهُ ، كأنّا وَضَعْناهُ إلى رَمْسِ مُلْحَدِ ،٢

على غَيْرِ شيءٍ قُلْتُه . غَيْرَ أنّني نَشَدْتُ، فلَم أُغفِلْ حَمُولَةَ مَعْبَدِ .٣

وَظُلْمُ ذَوي القُرْبَى أشَدُّ مَضَاضَةً على المَرءِ مِن وَقْعِ الحُسامِ المُهَنَّدِ ٤

فَذَرْني وخُلْقي، إنّني لَكَ شاكرٌ ، ولَو حَلَّ بَيْتي نائياً عِنْدَ ضَرْغَدِ .٥

فَلَو شاءَ رَبّي، كنتُ قَيْسَ بنَ خالدٍ ؛ ولَو شاءَ رَبّي كنتَ عَمْرو بنَ مَرثَدِ ؛٦

فأصْبَحْتُ ذا مالٍ كَثيرٍ وزارَني بَنُونَ كِرامٌ سادَةٌ لِمُسَوَّدِ . ٧

عودة الى الفخر :

أنا الرَّجُلُ الضَّرْبُ الذي تَعْرِفُونَهُ ، خَشاشٌ كرأسِ الحَيَّةِ المُتَوَقِّدِ . ٨

---

١ – قرط بن اعبد : رجل من حي طرفة كان يلومه لإكثاره من اللهو . يقول طرفة ان لوم ابن عمه له ظلم صريح ، كما كان يوم ذاك الرجل .

٢ – وضعناه : ضمير الغائب يعود الى الطلب . الرمس : القبر . اللحد الحفرة ان كانت في جانب القبر دعيت لحداً ، وان كانت في الوسط دعيت ضريحاً . المعنى : ان مالكاً قنطني من كل خير رجوته منه حتى كأنا رجونا ذلك من رجل ميت .

٣ – نشدت : طلبت ، فتشت عن مفقود . الحمولة : الإبل . معبد : اخو طرفة . يتابع القول السابق فيقول : لم يكن مني ذنب في ذلك . ولكني طلبت ابل اخي ، ولم اتركها ، فجعل يلومني .

٤ – المضاضة : الحرقة والتـأثر .

٥ – خلقي : وفي رواية الشنتمري : وعرضي . نائياً : بعيداً . ضرغد : حرة في ارض غطفان على الحدود بين نجد والحجاز . – أي اتركني وما انا عليه من الأخلاق والسجايا فاشكر لك هذه المنة ، مهما كنت بعيداً . ولو عند تلك الارض المعروفة بضرغد .

٦ – قيس بن خالد : المسمى ايضاً « ذا الجدين » من شرفاء بني شيبان بكر . عمرو بن مرثد : من اقرباء طرفة . والرجلان مشهوران بكثرة المال ونجابة الاولاد .

٧ – سادة لمسود : اللام تدل على الاصل : أي سادة ابناء سيد . – المعنى : لو شاء الله لاصبحت في منزلة هذين السيدين فكثر مالي واصبح لي اولاد كرام .

٨ – الضرب : الخفيف اللحم . الخشاش : الدخال في الامور لخفته وسرعته .

فَأَلَيْتُ لا يَنْفَكُّ كَشْحِي بِطَانَةً لِعَضْبٍ رَقِيقِ الشَّفْرَتَيْنِ مُهَنَّدِ ، ١

حُسَامٍ ، اذا ما قُمْتُ مُنْتَصِراً به ، كَفَى العَوْدَ مِنْهُ البَدْءُ ، لَيسَ بِمِعْضَدِ ٢

أَخِي ثِقَةٍ ، لا يَنْثَنِي عَنْ ضَرِيبَةٍ ، إِذَا قِيلَ : مَهلاً ! قَالَ حَاجِزُه . قَدِي ! ٣

إِذَا ابْتَدَرَ القَومُ السِلاحَ ، وَجَدْتَنِي مَنِيعاً ، اذا بَلَّتْ بِقائمه يدي ! ٤

فإِنْ مِتُّ ، فَانْعَيْنِي بما أنا أَهْلُه ، وشُقِّي عَلَيَّ الجَيْبَ ، ياابْنَةَ مَعْبَدِ ! ٥

وَلا تَجْعَلِينِي كَأمْرِىءٍ لَيسَ هَمُّهُ كَهَمِّي ، وَلا يُغْنِي غَنَائِي وَمَشْهَدِي ٦

بَطِيءٍ عَنِ الجُلَّى ، سَرِيعٍ إلى الخَنَا ، ذَلِيلٍ ، بِأَجْمَاعِ الرِّجالِ مُلَهَّدِ . ٧

فَلَو كُنْتُ وَغْلاً في الرِّجالِ لَضَرَّنِي عَدَاوَةُ ذِي الأَصْحابِ وَالمُتَوَحِّدِ ، ٨

---

١ - الكشح : الخاصرة . العضب : السيف القاطع .

٢ - منتصراً : منتقماً . المعضد : السيف الرديء الذي تقطع به الاشجار . - المعنى : اذا اردت الانتقام من العدو ، استعملت السيف القاطع الذي تكفي ضربته الأولى لبلوغ المرام فلا يحتاج الى استعماله لضربة ثانيـــة .

٣ - اخي ثقة : صفة للسيف . اي موثوق به . لا ينثني عن ضريبه : اي لا ينبو ، وهو اذا قيل لصاحبه : كف عن الضرب . اجاب : حسبي فقد بلغت ما اريد ، اي ضربة واحدة بهذا السيف تكفي . - وقد وضع الشنتمري هذا البيت قبل السابق .

٤ - المنيع : الذي لا يقهر ولا يغلب . بلت : ظفرت . بقائمه : الضمير للسيف الموصوف .

٥ - ابنة معبد : هي ابنة اخيه .

٦ - معنى البيتين : اندبيني بما استحقه ، ولا تسوي بيني وبين رجل لا يكون همه بطلب المعالي كهمي ، ولا يشهد المعارك كما اشهدهـــا .

٧ - الجلى : الأمر العظيم . الخنا : الفحش والفساد . الاجماع : ج . جمع : قبض الرجل اصابعه وشده اياها . ملهد : مضروب مدفوع . البيت صفة ذلك الرجل الموصوف الذي لا يريد طرفة ان يقاس به .

٨ - الوغل : الضعيف النسب . المعنى : لو كنت ضعيفاً لضرتني عداوة الرجل الذي له اصحاب يؤازرونه ، ولضرتني ايضاً عداوة الرجل المفرد .

وَلكِنْ نفَى عَنّي الرجَالَ جَرَاءتي   عَلَيهم،وَإقدَامي،وصِدْقي ومحتِدي ١
لَعَمْرُكَ ، ما أمْري عَلَيَّ بِغُمَّةٍ ،   نهاري ، ولاَ لَيلي عَلَيَّ بِسَرْمَدِ ! ٢
وَيَومَ حَبَسْتُ النَّفسَ عند اعترَاكها   حِفَاظاً على عَوْرَاتِهِ ، وَالتَهَدُّدِ ، ٣
علىمَوْطِنٍ يَخْشى الفَتى عِندَهُ الرّدى،   متَى تَعتَرِكْ فيه الفَرائِصُ تُرعِدِ ٤
ستُبْدي لكَ الأيّامُ ماكُنتَ جاهلاً !   ويَأتيكَ بالأخبَارِ مَن لَمْ تُزَوِّدِ ! ٥
وَيَأتيكَ بالأخْبَارِ مَنْ لَم تَبِعْ لَـه   بَتاتاً،وَلَم تَضرِبْ له يومَ مَوعِدِ !٦

---

١ — نفى عني : الرجال ، : اي ابعدهم عن مباراتي . المحتد : الاصل ... وقد روى الشنتمري عجز هذا البيت على الصورة الآتيـة :

وصبري ، واقدامي عليهم ، ومحتدي !

٢ — الغمة : الغم ، الأمر المبهم الذي لا يهتدى له . المعنى : انه لا يتردد في قضاء اموره بالنهار ، ومن ثم لا يشغل باله في الليل ، فيمتنع عليه النوم .

٣ — العورات : ج. عورة : الفعلة القبيحة كالانهزام ونحوه . التهدد : اي تهدد الاعداء . المعنى : ورب يوم حبست فيه نفسي على القتال محافظة وانفة من قبح الاحدوثة وتهدد الاعداء اياي .

٤ — المعنى : وكان ذلك في مشهد من مشاهد الحرب يخاف الرجل فيـه من الهلاك . ويفزع حتى ان فرائصه ترتعد .

٥ — من لم تزود : من لم تعطه زوادة ، اي مؤونة الطريق ، ليبحث لك عن الا خبار .

٦ — لم تبع له : اي لم تشتر له . البتات : كساء المسافر . والبيت على نحو البيت السابق .

العوامل المؤثرة في شخصية طرفة وشعره

اولا — **اليتم** : نشأ طرفة يتيما ، اي انه فجع بفاجعة الموت ، وهو حدث ، فساء ظنه بحكمة الحياة والموت ، او ان فكرة الموت ولجت إلى ضميره بعقدة العدم والعبث واللاجدوى . ثم تطعّم ذلك وتضاعف من عيشه إلى كنف والدته المترملة الكثيرة النواح ، ثم اطبق عليه ، فضلا عن ذلك كله . ظلم أعمامه وأقاربه لها . ولعل هذه الطفولة الناعمة من جهة في كنف والدة فاضت عليه بحنانها كله وتحت وطأة الشعور بالاضطهاد والموت من جهة ، هي التي ستجعله يقبل على الحياة ويأنس بكنفها ، كما كان يأنس باحضان امه ، ويلحد بقيمها وعدالتها ، من جهة ثانية ، مأخوذاً بفكرة الفناء والتغير التي تخضع الاحياء والاشياء لناموسها القاهر .

ثانيا — **الميراث الشعري في عائلته**: كان والد طرفة شاعرا ، فضلا عن عميه وخاله ، اي انه نشأ في بيئة تمرس اصحابها بالشعر فورث منهم ميراثه وأهبته ، مما يسّر عليه سبُل التعبير فيه واطلعه على بعض اسراره وخفاياه ، كما انه غذّاه بثقافته المتمثلة بنتاج من تقدمه ومن عاصره من الشعراء .

ثالثا — **ميله الى اللهو والمجون** : لعل نشأة طرفة في كنف أمه ، تُدلّله وتُؤثره ، اضعف من شخصيته ودفع به إلى الناحية السلبية من الحياة . فالمأثور أن ابناء الدلال الناشئين في النعمة ، يعجزون عن التكيف وفقا لمقتضيات الحياة الجدية ويميلون إلى جانب اللهو والخمول ، اي إلى الجانب اليسير الهين منها .

رابعا — **فشله وفقره** : ولقد خرج طرفة من طفرته وانفاقه الكثير ، وقد فجع بفجيعة الواقع ، اذ الفى ذاته دون نصير ، معوزا ، مشردا ، منبوذا من قبيلته ومجتمعه وهذه الخيبة ضاعفت من شعوره بالالم ودفعته إلى التشاؤم والنظر إلى الجانب الحالك السواد من مظاهر الوجود .

خامسا — **تكسبه بشعره** : حاول الشاعر ان يردم هاوية الواقع التي تردّى فيها ، فطلب التكسب بشعره وقصد عمرو بن هند ملك الحيرة ، الا انه اقام اياما على عتبة بلاطه ، لا يتفرغ له الملك ولا يقبل عليه ، فحفظه ذلك وجعله يضمر له الثّار ولم تطب له علاقته به قط . ولما كتب الملك إلى عامله في البحرين بقتل الشاعر مع خاله المتلمس ، لم يكن سبيل الفرار موصودا في وجهه ، بل كان يمكنه ان ينجو بنفسه كخاله . الا انه كان يسير إلى موته ، كأنه شيء مكتوب له او كأنه امر يطلبه لينقذه من بلاهة الحياة وتقاليدها وعبودية الفقر والغنى فيها وظلم الاصحاب والاقارب وذل الملوك واصحاب السلطان . ويخيل الي ان طرفة افتضّ رسالة الموت التي كان يحملها ، فنظر في امره ، فلم يجد شيئا يرتجيه من حياته ، بل ابصر التشرد والظلم والندم والذل والفقر ، فأثر عليها، جميعا ، الموت الذي يختم بهاية مطافه في رحلة عمره القانط اليائس ، المخذول .

عرض وتلخيص

استهلّ الشاعر هذه الابيات، مفاخراً بنخوته، على عادة الجاهليين . فهو لا يكسل أو يتخاذل عمّن يطلب النجدة، كما انه لا ينزل في الارض المنخفضة مستتراً عن الضيوف لأنه من قوم أشراف يفزع اليهم الناس في حوائجهم ويقصدونهم لعلوّ مكانهم . ومن ثمة ينصرف إلى ذكر لهوه ومجونه واصفاً ندماءه ، مشبهاً اياهم بالنجوم ، أما السّاقية فهي هيّنة ، يسيرة للندامى ، تتغنّى دون عناء أو تجهّد . بعدئذ ينصرف الشاعر إلى نفسه، فيذكر إدمانه على الخمرة وإسرافه فيها ، مُنْفقاً ما ورثه وما جنته يداه في سبيلها حتى ازورّ عنه أبناءُ عشيرته ، ونبذوه كالبعير الجرب . إلا انه بالرغم من خلعه ، فهو لم يُعدم الأصحاب فقراءَ أو أغنياء ، اولئك لا يُنكرون احسانه ، واولاء لا يتنكّبون عن صحبته . وهنا ينتقل الشاعر من اسلوب العرض والقصص ، ويتصدى للائميه ، فيسفّهُهم ، وينعى عليهم غباوتهم وعماهم عن باطل مصيرهم والموت المحتّم الذي سوف يلمّ بهم ، ذاهباً بكل ما قتّروه من مال أو متاع . ان طرفة يعتقد انه ليس ثمة ما يستحق اللّهفة والاهتمام سوى اللذة ، وقد قصر حياته على لذّات ثلاث : لذّة قرى الضيف ولذّة معاشرة النساء ولذّة معاقرة الخمرة . فهو يودُّ ان يرتوي حيّاً ،

خوفا من أن يتصرَّد، وهو ميت . ومن ثم يميل الشاعر للحديث عن خلافه مع ابن عمّه مالك ، ذاكراً ظلمه وظلم القدر الذي يقبل على غيره ، فيصبح ذا مال وولد ، بينما لبث الشاعر دون بيت يأويه ، أو مال يُمتعه ، وَوُلد يؤنسونه . أما في النهاية فيعود للمفاخرة ببطشه وشدّته في الحروب ، ذاكراً وصيته ، معدداً فضائله التي هي ، جُمْلَةً ، فضائل جاهلية .

الذّات الجاهلية : هذا تلخيص مجمل للأبيات التي تحدَّث بها عن آرائه في الحياة والموت . وقد استهلّها كما أسلفنا بالفخر اذ يقول :

اذا القــومُ قالوا من فــتىً خلتُ انني عنيتُ فلم اكسل ولم أتبلَّدِ

ولستُ بحــلال التلاع مخافةً ولكن متى يسترفدِ القومُ أرفدِ

وان يلتق الحيُّ الجميعُ تلاقني إلى ذروةِ البيتِ الرفيعِ المُعمَّدِ

أنت ترى ان الشاعر في هذه الأبيات يفاخر بنخوته وقراه للضيوف فضلاً عن كرم محتده . وهذه الأمور ، جميعاً ، فضائل تتردّد في كلاسيكية الفخر الجاهلي . وقد طبع بها الجاهليون واضطروا اليها أبداً بفعل البيئة فضلاً عن طبيعة المعيشة . ان الصحراء المقفرة التي لا نُزْلَ فيها تقري المسافرَ أدت إلى ما نشهده من تفاخر بتكرتم الضيف وما رافق ذلك من نوادر بلغت حدَّ الأساطير .

وكذلك ، فان سنّة الغزو والتناحر التي كانت تستبدُّ بهم ، ولّدت لديهم طبائع الفروسية من نخوة وشدّة وبراعة في الحروب . وهكذا ، فإنَّ طرفة ، خلال هذه الأبيات ، كان ابن بيئته ، وواحداً من اولئك الجاهليين الكثر ، لا يمتاز عنهم بشيء ولا تختلف سيماؤه عن سيمائهم . فهو يكاد لا يتميَّز عن عنترة أو عمرو بن كلثوم أو الحارث بن حلزة . كما ان هذه الأبيات لم تُظهر نفسيَّته الحقيقية بما فيها من تعقيد وتمزُّق ، بل انها ذات سخية ، شائعة ، منقولة عن واقع العصر والبيئة ، أكثر مما هي ذات طرفة التي يشخصُ ويضطرب فيها واقعه .

الوجه الآخر : الا ان الشاعر لا يعتم ان ينبري لنا بوجه آخر ، وجه الماجن العربيد المنبوذ الذي لا ينفكُّ يدمن معاقرة الخمر ، حتى تنضب أمواله ويطرده أهلُه كأنه موبوء :

وما زالَ تشرابي الخمورَ ولذّتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتلدي
إلى أن تحامتني العشيرةُ كلُّها وأُفردْتُ إفراد البعير المعبَّدِ

ففي هذين البيتين وفيما يليهما بدأ طرفة يشفُّ عن نفسه وواقعه ، اذ بتنا نتخيّله قائماً في اصحابه المتألقي الوجوه ، يعلّون الخمرة ويعابثون القينة ، اللينة ، الودود ، التي لا تخذلهم أو تصدُّهم بشيء :

نداماي بيضٌ كالنجومِ وقينةٌ تروح علينا بين بردٍ ومجسدِ
رحيبٌ قطاب الجيبِ منها ، رفيقة بجسِّ الندامى ، بضّةُ المُتجرَّدِ

هذه صورة ترتسم في ذهننا للحياة الماجنة المسرفة التي كان يقضيها طرفة مع صحبه . انها حياة تنقضي في متعة الحواس ، في الخمرة وما تعتري المرء به من زهو ونشوة ، والمرأة وما كان يشخص له فيها من ولائم الغرائز والحسِّ . فمن الطبيعي اذا ان يخيَّل لبعض النقّاد ان طرفة ، انما هو امرؤ متهتِّك ، مستخفٌّ بالحياة ، لم ينظر اليها قطُّ نظرةَ جدٍّ وتقدير . ذلك ان ادعاءه الفجور وجهره بل تباهيه به ، يوهم الناقد بأنه أمام امرىء مستهترٍ ، شأنه شأن غيره من طلاب اللّهو والمتعة الذين يكثرون في عصر البداوة . إلا اننا اذا انعمنا التفكير ، نشهد ان ذلك الوجه العابث الماجن ، انما هو قناع خارجي ، وان طرفة كان يصدر عن تفكير عميق جذري وان سلوكه الخارجي ليس سوى مظهر أو انعكاس أو نتيجة لما يعانيه في الداخل من إحساس مُبرم بالفشل والعقم والتفاهة . ولعل بعض النقّاد ما برحوا يردّدون ان طرفة قصر حياته على أمور ثلاثة ، متمثلين بالأبيات التالية المجتزأة من معلقته :

فلولا ثلاثٌ هنَّ من لذّة الفتى وجدِّك لم أحفل متى قام عُوَّدي
فمنهنَّ سبق العاذلاتِ بشربة كميتٍ ، متى ما تُعلَ بالماء تزبدِ

وكرّي – إذا نادى المُضاف – مُحنّباً كسيد الغضا ، نبّهته : المتورد
وتقصيرُ يوم الدجن ، والدجن مُعجبٌ ، ببهكنة تحت الخباء المعمّد

لذة الفتى : ولنتبصّر ملياً بقول الشاعر « ولولا ثلاث هن من لذة الفتى » . ان طرفة يختصر حياته بثلاثة أمور ، لكنها جميعاً هي من «لذّة الفتى»، أي ان المبدأ العام لديه هو مبدأ اللّذة ، اما الأمور الثلاثة فليست سوى الوجوه المتعدّدة لتلك اللّذة الواحدة . فاللّذة هي هدفه ، يعلّها او يتمتع بها في وجوه ثلاثة ، في الخمرة والمرأة والكرم . ان طرفة يدنو ، بذلك ، إلى مذهب الاباحيين الذين يرون ان الحكمة ليست في التموّت والاعتصام والزهد ، بل في انتهاب لذائذ الحياة والتمتع بكل لحظة من لحظاتها . فليس للحياة قيمة ، وليس ثمة فضائل يُجدي اعتناقها والتضحية في سبيل تحقيقها ، وانما هناك شيءٌ واحدٌ حريٌّ بالإنسان أن يتحرّى عنه وهو اللّذة . فطرفة، اذا، كان ينبذ السلوك العادي التقليدي الذي تواقع عليه الناس ، ويتحرّى عن حقيقة يعثر عليها بذاته ، ويؤمن بها إيمان المعرفة من دون إيمان التقليد . ويقيني ان حرصه على إعلان هذه العقيدة ومجاهرته بها ، ليسا للتفاخر والزهوّ والاعتداد ، بقدر ما هما للتصدّي للآخرين واظهار غباء معتقداتهم وتقاليدهم وسلوكهم . ذلك يعني ان اعتزازَ طرفة بنفسه هو مظهر لزرايته بقومه واحتقاره لمصيرهم . ولقد اقترب بذلك إلى عُمَر الخيّام التي كانت الخمرة بالنسبة إليه وجهاً من وجوه نظرته للحياة أو بالاحرى انها نتيجة لتلك النظرة .

التناقض والازدواج : وهكذا نشهد ان طرفة كثيرُ التناقض ، فبينا هو يفاخر بتكريمه للضيوف ، وقوة شكيمته وبلواه في الحروب ، اذا هو يفاخر بشربه للخمرة وإدمانه عليها ، حتى الفقر المدقع والبؤس . وينبغي ان نلاحظ ايضاً ان مبادىء اللّهو والمتعة الثلاثة التي قصر عليها حياته ، إنما تتناقض ايضاً بين ما كان يراه الجاهليّون فضيلةً وما يرونه رذيلةً . فهو يتمتع بالمجون ومعابثة المرأة ، هذا مما كان يغضّ من قيمة الجاهلي .لكنه يعود فيفتخر بهرعه ، مستجيباً لنداء الضيف . وذلك مما كان يحتفل به الجاهليون ويقدرونه . فكيف يمكننا ان نوفق بين هاتين الحالتين اللتين تناقض إحداهما الأخرى .

هل أنت مخلدي : يقيني أن سلوك طرفة لم يكن سلوكاً عفوياً ، ساذجاً ، وهو ليس سورة للعبث والهذيان ؛ وانما دليل على حقيقة نفسيَّة لم تُسفر أو تتضح في شعره. ذلك أنه لبث يتساءل ويلحُّ بأمر حياته وحياة الناس ، بأمر هذا الوجود وما وراءه فالتبس وتعقَّد ، وخيل اليه أنه ليس ثمة وجود وراء هذا الوجود وان الموت سيلمُّ به لا محالة :

ألا أيهذا اللائمي أشهدَ الوغى وان أحضرَ اللَّذاتِ هل أنت مُخلدي

فالقضية اذن بالنسبة اليه هي قضية خلود . أي قضية الموت والحياة . ما جدوى عمرنا اذا كان الموت سيدركه ، وما جدوى السعادة والمال والجاه والسلطة ، ما جدوى الحياة جميعاً إذا كان الموت سيحيلنا عنها . هذه الأمور هي مظهر لغباء الانسان الذي يشغف بها لانها مختلفة ، متباعدة ، ظاهراً ، لكنها متشابهة ضمناً ، لانها تتساوى جميعاً أمام العدم . ان تجربة طرفة بذلك تغدو تجربة وجودية ، تعاني مصير الأشياء وترتبط بحقيقة الوجود وفهمه . ولعل الشاعر خرج هنا عن نزعته الفردية وأصبح رمزاً للانسان ، رمزاً لوطأة الوجود عليه . فهو لا يرضى من الحياة بأن يحيا وانما يشقى بحيرته . يريد ان يدرك سرَّ نفسه ، سرَّ الوجود ، وعندما عجز ولم يشهد أمامه سوى الموت الفاغر ، عندئذ ايقن بباطل الحياة التي يحياها ولا جدوى الأماني والمطامع التي يسعى ويشقى لتحقيقها . الا ان هذا اليقين الذي نفذ اليه ، أوشك ان يصرعه بل يسحقه ، فالشاعر لا يطيق مصيرَه لأنه لا يعرف غايتَه ولا يمكنه ان ينخدع بغاية تقليديَّة مجَّانية واهمة . عندئذ طلب الهرب ، الهرب من مواجهة ذاته ، وسعى إلى تخدير وعيه بنفسه بتفاهته وعبثه ، فلم يجد امامه سوى الخمرة ، فهي التي تبثُّ به نشوة الخدر والتموُّت الوئيدين ، وهي التي تخفِّف عن كاهله وطأة الوعي والادراك وتدعه في غيبوبة عن ذلك العمر الذي لا جدوى منه ، لأنه ليس سوى لحظة تطول أو تقصر ، ثم يليها العدم والمجهول الذين يحيلان قيَمَ الأشياء .

اليقين العدمي وتساوي الفضلية مع الرذيلة : ولعلَّ هذا اليقين العَدمي أدَّى بالشاعر إلى استحلال المحرمات ، ولم يعد لديه من رادع دونها ، لان الانسان عندما يكفر بما وراء الحياة ، يكفر أيضاً بالحياة ذاتها ، ويغدو منعماً بالتهزؤ والسخرية بمبادئها الباطلة

التي توهم الانسان بيقين كاذب . وربما أدّى به ذلك إلى احتقار جميع من يكرّمون تلك المبادىء أو يتقيدون بها . من ذلك جميعاً نفهم ان الحدود بين الرذيلة والفضيلة امّحت بالنسبة إلى طرفة . فتساوتا لديه حتّى غدا يفتخر بمجونه الذي هو رذيلة ، كما يفتخر بقراه للضيف الذي هو فضيلة . ان طرفة لا يستقري الضيف لأن الضيافة فضيلة . وانما لأنها لذة ، أي لأنها تجعله يشعر بلذّة شبيهة باللّذة التي يشعر بها عندما يحتسي الخمرة . فطرفة لا يفعل الخير لأنه خير . ولا يتمرّس بالفضيلة لأنها فضيلة ، وانما يصدف أن يتفق ما يلذّه ويمتعه ، مع ما يدعوه الناس فضيلة أو خيراً . وهكذا فقد اتفق أن كانت الضيافة لذّةً له وبالنسبة إلى الناس فضيلة . ولو كانت الضيافة بالنسبة اليهم رذيلة . لما جعله ذلك يرتدع عنها ، لأنه لا يؤديها لفضيلتها ، بل للمتعة التي تعروه بها . أو لم يقل « ولولا ثلاث هن من لذّة الفتى » ؟ ذلك أن اللّذة كانت رائدَ طرفة وليست الفضيلة . لا شك ان المجتمع الجاهلي أثّر كثيراً في طبعه بالميل إلى لذّة القرى . لان هذه اللذة هي لذة بدائية . فضلاً عن كونها فضيلة .

هنا تبدو نزعة طرفة الفرديّة ومعاناته الوجدانية وحقيقة عبثه وتمرّده . ان سلوكه سلوك امرىء ثائر . يرذل مفاهيم التقليد وينبري للحياة الحرّة التي لا تجاري تصرف الغير تقليدا ، بل تسلك وفقاً ليقين الوجدان والاقتناع الداخليين . فهو لا يخشى ان يحقق ما يخطر له ، جميعا ، اكان خيراً ام شريراً . وفقاً لما يروق لطبعه ويقين اللحظة التي يعاني وطأتها .

خمرة الشقاء : إلا أن هذه اللذة ليست لذة عابثة كما قد يخيل للبعض . ليست تهتُّكاً وفجوراً بقدر ما هي فجيعة تتهرب من دائها . انها البؤس الذي ينحدر إلى أعماق الكأس . حيث تختلُّ صور الواقع . وتتشوه . ويعرّي الدوار والذهول . انها سورة الموت البطيء :

فان كنتَ لا تستطيعُ دفعَ منيّتي فدعني أبادرْها بما ملكَتْ يدي

ان قوله « دعني أبادرها » كانما يعني انه يقتحم المنية . اي انه يريد الموت . لكنه ليس ذلك الموت المتردد الخائف الذي يفضي العمر في ترقب المجهول . وانما هو

الموت الذي يفد إلى الانسان ، وهو في غمرة العبث والمجون . ولعل الوغى واللذة هما سبيلاه إلى هذا الموت :

ألا أيهذا اللائمي اشهدَ الوغى وان احضرَ اللذاتِ هل انت مُخلدي
فان كنتَ لا تستطيعُ دفعَ منيّتي فدعني أُبادرها بما ملكتْ يدي

ان طرفة بخلاف ما يتصوَّره بعض النقاد ، كما قدّمنا ، ليس مستخفاً ، يصدف عن الحياة والتأمل بها ، وانما هو ، في الواقع ، قد بالغ بتأمله لها ، بل بالتحديق فيها ، حتى أدى به ذلك إلى الكفر والاستهتار والشعور بالتفاهة والعقم . ولئن شاهدناه متر صّناً في بعض الأبيات ، موافقاً لواقع حال الجاهليين ، فان ذلك لا يعدو ان يكون ، غالباً ، لحظة تعبر على سطح ذلك الخضم الهائل الذي تتلاطم فيه أمواج القلق عبر نفسه .

السخرية بالتقاليد : ان مشكلة طرفة ليست كمشكلة الناس الذين يقصرون همهم على أمر تدبير معيشتهم ؛ ذلك انه ارتقى او نزع من هم معيشته إلى همّ العيش والوجود عامة . فمشكلته مشكلةُ ايمان ، لا يشعر برابط يربطه بقيم الحياة ، لذلك نراه يتهزأ بالجاهليين الذين كان يدعي دعوتهم منذ لحظات ، ويسخر من تلك العقيدة التي جعلتهم يتخيّلون ان روح الانسان تتحول إلى طائر ، يسمونه الهامة او الصدى :

فذرني أُروّي هامتي في حياتها ستعلم ، ان متنا ، صدى أيّنا الصدي
كريمٌ يروّي نفسه في حياته ، مخافة شرب ، في المماتِ ، مصرَّدِ

هذان البيتان يظهران طرفة منشغلاً بيقين الحاضر ، باللحظة التي يمر بها عن اليقين المحتمل الذي قد لا يتحقق أو يستحيل . فهو اذ يقول « فدعني أروي هامتي في حياتها » كأنما كان يظهر اعتقاده بانه ليس ثمة وراء الحياة الحاضرة حياة أخرى . كما انه كان من الذين يعتقدون أنه ليس وراء الموت ظمأ أو تصرُّد . فالبيت الأول اذن يظهر وجهاً من اعتقادات الشاعر بما وراء الحياة ، بالاضافة إلى ذلك الوجه الساخر ، المستخف بمن ينمون إلى الانسان بعد الموت أحوالاً منقولة عن واقعه في

هذا العالم . ان ايمان الجاهليين بأن الانسان قد يظمأ أو يتصرّد بعد الموت ، انما هو بعث للّذات الانسانية ، فيما وراء سورة الموت والفناء الّتي تغشى جسد الميت . فالميت بذلك لم يزل يعاني ما يعانيه الحي ، أي انه حيٌّ وراء القبر ، كما يتوهم الجاهليون . لكن طرفة يرذُل هذا الايمان الذي لا بينةَ له عليه ، وربما نظر اليه نظرة العالم المدرك إلى السذج البسطاء الذين لم يتفتح لهم يقينُ الأشياء .

تجربة الموت والسأم : وهكذا فان الشاعر يمتزج في أبيات هذه القصيدة بين أحوال عديدة ، نازعاً من الفخر والاعتداد ، إلى المجون والعبث ، متوسّلاً حيناً آخر بالسخرية المضمرة والتهكّم ، معبراً بذلك جميعه عن معاناته وآرائه بالحياة والموت . ان طرفة بذلك خرج عن عمود الشعر الجاهلي أو بالاحرى عن عمود الوصف والنقل الجاهليين . ونفذ من الظاهرة إلى التساؤل عما وراءها ، فغدا شعره شعراً وجودياً ، اذا جاز التعبير ، يعلن سأم النفس وانخذالها أو حيرتها بالمصير والحياة . ويقيني ان التصدّي لأمري الحياة والموت ، هو موضوع من أعمق المواضيع الشعرية وأخلدها لان الشاعر لا ينشغل فيه بالتحرّي عن المعاني لما لها من قيمة بذاتها ، أو لما تمثّله من الصورة المطلقة لواقع الأشياء ، بل يعنى بالنفس والتعبير عن واقعها وترجّحه بين اليقين والشكّ ، بين الرذيلة والفضيلة ، بين الحقيقة والباطل .

الكأس والجمجمة : ولعل شبح الموت يحوّم عبر القصيدة جميعاً . فأنت ترى الشاعر، يكاد لا يؤخذ بفكرة عارضة ، حتى يعود يتردد من جديد الى هذه الفكرة فكأنّه كان يشرب الخمرة بجمجمة ، تعروه باليأس والقنوط ، فيما هو يسلو ويتماجن . أو كأن الجمجمة كانت تتراءى له عبرَ الكأس،بل في قعره تنغص عليه متعته وتتولاه بالبراح والقنوط . هاكه يقول :

لعمركَ إن الموتَ ما أخطأ الفتى لكالطوَل المُرخى وثنياه باليدِ

في هذا البيت نشهد يقين الموت الذي لا ينفك يتردد به الشاعر . وقد شبه الحياة برسَن قد ترخيه يد الموت ، حتى اذا أرادنا اليه جذب الرسن،ساعة يشاء . لا شك ان الصورة جاهلية،مستفادة من صور الجمال أو النوق،وما إلى ذلك من الحيوانات الّتي تجذب بالرسن ، لكنها، في الآن ذاته، تمثل واقع الشاعر . اذ يكاد لا يشعر بالحرية

والراحة ، حى يتحسس رسَن الموت في عنقه . وهو اذ يتفرَّغ للذَّته يظلّ خائفاً أن تعجّل يدُ الموت بجذب رَسَن عمره . ان تحسسه المعذب الدائم بهذا القيد جعله يواجه أبداً الجمجمة ، كما أسلفنا ، فيدرك ان ما يتفاضل به الناس بعضاً على بعض ، ليس سوى غرور وغباوة ، تقف حدودهما عند جدار القبر . فالغني الذي يبالغ بجمع ماله ، والفقير الذي يبذر ما يحصله ، ان ذينك الغني والفقير ، يتشابه قبراهما ، أي يتساويان أمام الموت . وهكذا لا يكون الموت عَدماً بذاته وحسب ، وإنما هو يعدم سائر الفضائل الانسانية :

أرى قبر نحَّام ضنين بماله كقبر غويٍّ ، في البطالة مُفسدَ

ترى جَثوتين من رمالٍ عليهما صفائحُ صمٌّ من صفيحٍ مُنضَّدِ

أرى الموت يعتامُ الكرامَ ويصطفي عقيلةَ مالِ الفاحشِ المتشدِّدَ.

أرى الموت أعداد النفوسِ ولا أرى بعيداً غدا ، ما أقرب اليوم من غدِ

أرى العيشَ كنزاً ناقصاً كل ليلةٍ وما تنقصِ الأيامُ والدهرُ ينفدِ

من هذه الأبيات نرى أنَّ فكرة البراح والزوال تأخذ على الشاعر أحلامه وأفكاره جميعاً . ان الموت سيفد غداً ، وغدُه مهما ابتعد قريب . أو كما تقول إحدى الشواعر الغربيات[1] « ها أنا قد مت الآن ، لأنني سأموت غداً » . فالموت يبقى ذلك اللّغز المخيف الذي ينغّص على الحيِّ حياته ويقضي على اللذة الّتي نتمتع بها . انه وجه الحياة البعيد القريب ، لهذا شهدنا في الآونة الأخيرة جماعة من يعتقدون ان الانسان ابتدع الله من نفسه لينتصر به على الموت .

ردة جاهلية : إلا أن شعر طرفة لا ينطوي على لحمة ، أو مذهب متلاحق وانما لديه سوانحُ وخطرات . لذلك لا نعجبن ان نشهدَ لديه ردَّة يختلف فيها رأيُه السابق عن رأيه اللاحق ، فبينما هو ينعي على الحياة وينذر بالويل والشؤم ، إذا به يشتدٌّ من جديد ويشرع في التفاخر بفضائل تدلٌّ على تعلقه وشغفه بها :

---

١ – الكونتس دي نواي .

انا الرجل الضربُ الذي تعرفونَه خشاشٌ كرأسِ الحيّة المتوقدِ
فان متُّ فانعيني بما أنا أهلهُ وشقّي عليَّ الجيبَ ، يا ابنة معبد
ولا تجعليني كامرىءٍ ليسَ همُّه كهمّي ، ولا يُغني غنائي ومشهدي

هذه مرة أخرى يعود بها الشاعر إلى المفاخرة كما عرفت في عادات الجاهليين ، فهو لذلك يطلب من ابنة أخيه معبد ان لا تساوي بينه وبين امرىء تافه ، لا هموم كبيرة لديه :

فان مت فانعيني بما انا أهلهُ وشقّي عليَّ الجيبَ يا ابنةَ معبّدِ
ولا تجعليني كامرىءٍ ليس همهُ كهمّي ولا يُغني غنائي ومَشهدي
فلو كنتُ وغلاً في الرجال ، لضرَّني عداوةُ ذي الأصحاب والمتوحّد
ولكن نفى عني الرجال جراءتي عليهم وإقدامي وصدقي ومحتدي
لعمرك ما أمري عليَّ بغمة نهاري ولا ليلي عـلـيَّ بسرمدِ
ويوم حبستُ النفسَ عند اعتراكها حفاظاً على عوراته والتهدُّدِ
على موطن يخشى الفتى عنده الردى متى تعترك فيه الفرائصُ ترعدِ

ولعل هذه الأبيات تُطلعنا على المضاعفات النفسية التي كان طرفة ينوء تحت وطأتها ويعاني تناقضها وبؤسها . انه يريد ان يتحرر . لكنه يعود فيشعر بارتباطه مع اولئك القوم الذين يحيا معهم . فاذا هو يفتخر بفضائل من أعماق روح العصر وما فيه من بطولة تقوم على الانتصارات الحربية وقوة الصلب والساعد . هذه الفضائل . هي . إذن . فضائل جاهلية . لأنها جميعاً كانت ضرورية بالنسبة إلى واقع المجتمع . عصرئذ . حيث كان الناس يتنازعون عيشهم مما يغزونه من أعدائهم أو جيرانهم . لذلك نرى ان جميع الفضائل التي يفخر بها طرفة في هذه الأبيات . هي فضائل حربية . انها المثال الأعلى للبطولة . كما كان يتمثله ويتوق اليه الجاهليون . ان الفضيلة الأولى التي يفخر بها هي الخفة . فهو « رجل ضرب » اي خفيف اللحم . وهو كذلك خشاش . اي دخال في الأمور لخفته وسرعته . ونحن نعلم ان الخفة وسرعة العَدْو .

كانت من أهم مميزات البطولة والفروسية . وقد نشأت في ذلك ، اساطير كثيرة حول سرعة عدو بعض الفرسان الصعاليك ، حتّى قيل ان تأبط شرّاً كان لشدة عدوه يدرك الغزلان فينتقي اسمنها ، كما قيل انه « أعدى ذي رجلين ، وذي ساقين ، وذي عينين » . ولعلّ الشنفرى لا يقلّ عنه بطولة . فهو يفتخر بانه ألم بأحد الأحياء « فأيّم نسوةً وأيتم وُلداً » دون ان يستطيع أحد من القوم ان يدركه ، حتّى جعلوا يتساءلون يتحيرون ، ويخيّل اليهم انه جنٌّ طرق ليلاً :

فقالوا لقد هرّت بليل كلابُنا فقلنا أذئبٌ عسّ أم عسّ فرعلُ
فلم تكُ إلا نبأةٌ ثم هوّمت فقلنا قطاةٌ ريعَ أم ريعَ أجدلُ
فان يَكُ من جنٍّ لأبرح طارقاً وان يَكُ إنساً ما كها الأنسُ تفعلُ

هذه الأبيات رائعة الدلال على شدة عدو الشاعر وهي تمثل افتخار الجاهليين بخفتهم ، فكأن طرفة هنا مردّد لما كان الجاهليون يفخرون به .

هاكه يصف ضربته الاسطورية الفريدة :

فأليت لا ينفكُّ كشحي بطانةً لعضبٍ رقيق الشفرتين مهنّدِ
حسامٌ إذا ما قمتُ منتصراً به كفى العود منه البدء ليس بمعضدِ

فهو اذا اراد الانتقام انبرى بسيفه القاطع الذي تكفي ضربته الأولى لبلوغ المرام فلا يحتاج إلى استعماله لضربة ثانية . أي انه يشطر أو يقد به خصمه قدّاً . وهذه ايضاً فضيلة مما شاع في بيئة الجاهلي الذي لا ينفكُّ يتوسل بالسيف في كسب العيش وفي الدفاع عن العرض وفي المفاخرة والسموّ على الاصحاب والاقران . وثمة فضيلة الصبر على المكاره والجلّى في قوله :

ويوم حبستُ النفسَ عند اعتراكها حفاظاً على عوراتـه والتهدّدِ
وعلى موطنٍ يخشى الفتى عنده الردى متى تعترك فيه الفرائصُ ترعـدِ

هذه هي جملة من الخصال تظهر طرفة معتماً بعمامة الجاهليين يجري مجراهم ، يفرح بما يفرحون به، ساعياً لتحقيق ذاته وتقويمها بما ينيله احترامهم ويرفع مقامه بينهم.

رسول الولادة الجديدة: وينبغي لنـــا أن نتساءل مرة أخرى عن هذا التناقض البعيد بين أحوال طرفة ، فحيناً هو جاهلي يفتخرُ به فرسان الجاهلية وصعاليكها ، وحيناً آخر يتهزأ بآرائهم متحدّياً لعاداتهم ونظمهم وتفكيرهم . قد يضار طرفة بهذا التناقض والازدواج ، لانه متقلّب متردّد ، يؤمن ثم يكفر . الا انني اعتقد ان هذا التناقض انما هو مظهر للقلق الانساني ، لطبيعة النفس البشرية التي تترجّح بين الايمان والكفر ، وتمدّ وتجزر بين أحوال شتّى . إنه مظهر لتنازع الانسان مع ذاته ومع الحقائق والوجود . فطرفة هو رسول الولادة الجديدة ، تحتضر فيه بقايا الجاهلية وعاداتها ، أو بالأحرى انها تتصارع وتتنابذ مع أضواء اليقين والحقائق الجديدة التي تشرق أو تحدس فيه .

بعد التشرد — الندم والبراح : فيما أسلفنا من تحليل نفسية طرفة شهدنا لديه ذاتين ، ذاتاً جاهلية وتقليدية ، تتنازع مع ذات جديدة ثائرة . وثمة ذات ثالثة تبدو لنا خلال أبيات طرفة ، انها ذات الشقاء والبؤس . ذات من يبصر ان الحياة ظالمته دون ان يُذنب وأعطت غيرَه دون ان يستحق :

ولو شاء ربي كنتُ قيسَ بن خالدٍ ولو شاء ربي كنتُ عمرو بن مرثدِ
فاصبحتُ ذا مالٍ كثيرٍ وزارني بنون كرامٌ سادةٌ لمسوَّدِ

ان قيس بن خالد وعمرو بن مرثد ، كانا رجلين بالغي الثراء ، بالغي الجاه ، وقد جعل الشاعر يتحسر ان لا يكون القدر قد اغدق عليه بمثل ما اغدق عليهما . لقد عاش الشاعر مشرّداً ، فقيراً ، لا تؤويه عائلة ولا يشعر بإلفتها ، ليس له جو حنو واستقرار يسند اليه رأسه التعبَ ، بل إنّه لا يبرح متنقلاً من خمارة إلى أخرى ، يطارد ذاته بل يطارد سرابَ السعادة الذي يكاد لا يتخيله في الكأس ، حتى يتمثل له في قعرها بصورة جني كريه . ان طرفة لم يعد هنا كالشنفرى أو كتأبط شرّاً او كعنترة ، وانما غدا كابن الرومي ينظر إلى نعيم الآخرين ناعياً جحيمه وبؤس مصيره ولاجدوى عمره . انه ينظر إلى قيس بن خالد، وعمرو بن مرثد، كما جعل ابن الرومي ينظر فيما بعد إلى الشرطة والكتاب والتجار . الا ان ثمة فرقاً ، فبينما كان طرفة ينظر إلى غبنه بارعة وأسى أبكمين ، بينما كان يشتعل بذره صامتاً حزيناً ، جعل ابن

الرومي يعلن نقمته مجدفاً ، هاجياً ، غضباً . فابن الرومي كان يحسد هؤلاء الأغبياء المتمتعين الناعمين . اما طرفة فلم يحسد ذينك الرجلين بل رنا اليهما ، فتذكر عمرَه المهدور ، وأيامه الشاحبة المسفوحة ، فكأنه رحّالة ينعى رحلته الخاسرة الفاشلة . وهكذا فان طرفة أدرك ان حياته فشلت ، وان عمره انقضى دون نتيجة أو جدوى .

خلافة مع ابن عمه : هذا وجه آخر من وجوه مأساة طرفة ، انه وجه الندم والبراح . فمشكلة طرفة ابتدأت اذن انسانية عامة ، تعنى بالمصير وحتمية الموت ، ثم ضاقت حلقتها ، فغدت ذاتية ، واصبحت مشكلة عمره المبذول الضائع المستهتّر . ومن ثم تصبح عائلية في خلافه مع ابن عم له :

فما لي اراني وابنَ عمي مالكاً متى ادنُ منه ينأَ عني ويبعدِ
يلومُ وما أدري علامَ يلومُني كما لامَني في الحي قرط بن أعبدِ
وآيسني من كلِّ شيء طلبته كأنّا وضعناهُ إلى جنبِ مُلحد
على غير شيء قلتهُ ، غير أنني نشدتُ ، فلم اغفل حمولةَ معبدِ
وظلم ذوي القربى أشدُّ مضاضةً على المرءِ من وقع الحسام المهندِ

هذه الابيات تظهر لنا طرفة بوجهه الواقعي الخاص ، في تنازعه مع أهله فضلاً عن تنازعه مع ذاته . لقد ظلمه ابن عمه ، وهضم حقوقه ، كما كان قد هضم حقوق والدته وظلمها قبلاً ، فاضطر الشاعر ان يتشفع لديه ، لينال ابل اخيه . ثم يرتد فيظهر له قوته في المدافعة عن عرضه ، ومدى بطشه وشدته . ولا يعتم ان يتظلم اليه ، مظهراً الغبن الذي يلحقه به بالرغم من محبّته له ومدافعته عنه . وجملة القول ان نفسية طرفة لم تعرف اليقين الهادىء المطمئن بل لبثت موزّعة بين بواعث القلق والشقاء ترذل واقع التقليد دون ان تخلصَ وتصفوَ منه . وقد غدا طرفة في ترجُّحه وتمزقه رمز الانسان الهارب من واقعه ، الهارب من ذاته ومصيره ، لان فكرة الموت والعدم ترهقه بل تسحقه .

• •

تقييم عام للمضمون : هذه هي الأحوال والمضاعفات النفسية التي ظهرت او استترت خلال هذه القصيدة ، وهي جملة معان خرجت عن عمود الشعر الجاهلي الذي غلب عليه النقل والنسخ والتقليد . ان طرفة طفر من حدود المجتمع والبيئة الجاهليين ، وألمّ باصقاع نفسيّة كانت تبدو بكراً عصرئذ ، وان بدت بديهية عادية في عصرنا العقلي الواعي . الا ان المعاني مهما عمقت لا يمكن ان نعتبرها شعراً الا اذا كانت معبرة عن معاناة نفسية ، عن تجربة صادقة تطأ النفس ، وتؤثر فيها بيقين مبرم حاسم . الشعر هو التعبير عن واقع النفس بما في ذلك الواقع من اختلال قد يخالف منطق العقل ، وعادة التفكير او تقليده ، انه يقين اللحظة النفسية والشعور ، انه الوجود من خلال اعصاب الشاعر بما فيها من قلق ذاتي واسرار ومضاعفات وتقليد . من هذا القبيل ، نرى ان طرفة عرف من صفاء الفلذات الشعرية ما لم يعرفه معاصروه ، وما سوف لن يعرفه معظم الشعراء العرب إلى عصرنا ، لأن شعره لم يكن شعر معانٍ وافكار ، يتبارى الشعراء في المبالغة بها وتصويرها وتزويقها ، وانما كان شعره غالباً شعر وجدان ومعاناة يعبّر عن تنازعه واضطرابه فيما تُطبق عليه جدران الوجود ويرهقه الغيب والمصير . ويقيني انه لو تصدى الشعراء العرب جميعاً إلى هذه التجربة ، لكان الشعر العربي شعر الانسان والتجربة والحقيقة . لكن هؤلاء شغلوا بالصعوبات الخارجية التي تعنى بالشكل الفني من دون الروح . ان الشعر كالدين والفلسفة ، محاولة لفهم الانسان والكون . فبينما يتوسل الاوّلان بالإيمان والعقل يتوسل الثاني بالحدْس واليقين النفسي . ولقد بدا طرفة من هذا القبيل شاعراً انسانياً حياً ، تصدّى في شعره للكون وما وراءه ، من خلال عصبه ويقينه الشعوري ، فاظهر لنا كثيراً من ملامح الانسان الموطوء المنسحق . ان فضيلة شعره في انه يعرض لتفهم الوجود ومعاناته كما انه يمتاز ايضاً بانه يمثل الصراع في النفس البشرية بين الواقع الذي يقيدها والمثال الذي تصبو اليه . لقد كان ينكر واقعَ الجاهليين وينبذ عاداتهم ، لكنه لا يعتم ان يجد ذاته وقد تقيد بهم ، وجاراهم متوخياً الظهور بمظهر البطولة والاخلاق التي ترضيهم وتنيله قدراً وحظوة لديهم . انه يتمنى شيئاً لكن الضعف الانساني المتمكن منه يجعله عاجزاً عن ان يحقق في واقعه ما يصبو اليه في ذهنه وخياله . ولعل هذا التنازع بين الواقع الذي نبتعد عنه ونرذله ، والمثال الذي نصبو اليه ، ونعجز عنه ، انما يمثل المادة الصادقة للشعر الحي .

وقد مثّل طرفة في هذه الابيات نموذجاً للشعر المتأمّل الذي لا يشغل بوصف المادة عن التفكير بالموت والمصير والتساؤل عن عقدته بنفسه والوجود والكون . واظهر تلك المشكلة في كيفية تقدير الأشياء وفي الحكم على الفضيلة . هل الفضيلة في الزهد والتقشف واتباع آراء الناس ، ام الفطنة في مخالفة تقاليدهم ؟ ويقيني ان طرفة اتّخذ ذاته وعمّمها على الكون ، حتى شملت الوجود جميعاً ، فاذا الحياة بالنسبة اليه شيء تافه باطل عقيم ، لا يُجدي ان نُعنى بها . كما انه من الغباء التثبت بجيفتها . هذه هي الوجهة الثورية الوجودية الوجدانية في نفسية طرفة . ولعلها تولدت لديه من صراعه مع نفسه ومع الحياة ، وواقع البؤس والمأساة ، حيث تتجعّد أساريرهْ وتنقبض ويعروها الانكماش ، حتى كأنه يجسّد عذاب الانسانية جميعاً مما تعانيه من خذلان وهرب امام هاوية المجهول . فطرفة كان طليعة جيل جديد ، كما اسلفنا ، بدأ يتعرّى من الذات القديمة المكبّلة بالتقاليد ، المشبعة بروح العادات ويسعى ويتصارع ويفتش عن ذات جديدة ، عن مثل جديدة ، حتى اذا لم يسعفه ايمان جديد ، تردّى في حالة من الكفر الذي ذهب ببعض ما سبق ان آمن به اسلافه . فطرفة بالرغم من اعتداده وثورته ، لم يتطهّر ويعفّ بل ظل متردداً مشوباً .

طبائع الاسلوب :

اولا — **الالفاظ** : تنتمي هذه القصيدة إلى فن الخواطر والحكم والاراء في الحياة والموت . وقد يتطبع اسلوب القصيدة ، حيناً ، بطبائع متصلّة اتصالا وثيقاً بالمضمون الذي تعبر عنه . فالوصف مثلا ، تكثر فيه النعوت والالفاظ الحسية المشتقة من اديم الواقع المادي ، تتّسم بمثل خشونته وقساوته ، وتلتزم بالجزئيات والاعراض الشاخصة فيه ، ممّا قد يَحُول بيننا وبين فهمها ، لانقطاع صلتنا بالبيئة المادية التي تعرض لها ولضعفها ولزوال معالمها من حياتنا . فالالفاظ المعبرة عن طبائع الحيوان واسماء النبات وخصائصه ، فضلا عن بعض مظاهر الصحراء وما اليها ، تبدو فاقدة الصلة بعصرنا وواقعنا ، وهي تطغى على معظم قصائد الوصف بطبيعة الفن الذي تنتمي اليه .

اما الالفاظ التي يتوسلها الشاعر في ايراد خواطره وحكمه ، فتنتمي إلى الذهن ، اي إلى الافكار ، وهي لم تكد تتعدّل وتتبدّل خلال العصور . وبصورة عامة ، فان

الفاظ الشاعر الجاهلي تتجهّم وتتعاظل وتخشوشن عند ما يعبّر بها عن البيئة المادية ، وترقّ وتعذوذب وتقع في متناولنا ، عند ما يُفْصح بها عن تجاربه النفسية وافكاره الذهنية . وقد نقع هنا وهناك على الفاظ متباينة مخالفة لما قدّمنا ، الا ان المبدأ العام يظلّ صائبا في الحدود التي ترسمناه بها .

نخلص مما تقدمنا إلى ان طرفة استمد بعض طبائع اسلوبه في هذه القصيدة من طبيعة تجربته القائمة على التفكر بشأن الحياة والموت . فجاءت الفاظه ، في معظمها ، بعيدة عن التجهّم والعسر ، تشفّ وترقّ ، حين يعمد فيها إلى التقرير الفكري ، بينما يعروها الجفاف وترين عليها ملامح الغريب ، نسبيا ، حين يلمّ بالوصف او يعرض لمشاهد حسّية ، مادية ، يجسّد فيها افكاره وتجاربه او يتكنّى عليها بها . الا ان عبارته عامة ليست مُتْعبة ، وان كانت شديدة الأسر . يتعادل فيها اللفظ والمعنى ولا يغلب احدهما على الآخر . ويمكننا القول ان اللفظة المباشرة ، المحدّدة المعالم ، هي العماد الاول لاسلوب طرفة في هذه القصيدة . ينتخبها وفقاً لدربة واقعية ، لا تقحم على اللفظ ما يضيق عنه في دلالته الشائعة . ولا تُظلّله بظلال الشعور وايحاءاته المتعددة . فاللفظ ، هنا ، يعبّر أكثر ممّا يُوحي . ويعيّن ويحدّد ويؤدّي اداءه بتوازن شديد . وعبارة طرفة أدنى بذلك إلى عبارة أمرىء القيس منها إلى عبارة زهير ، ولم يكن الاخير ليُعنى بجدّة المضمون وعمقه وبوقوفه موقفاً خالقاً من معاني الحياة وقيمها ، بقدر ما كان يتكبّد فيه ضنى التنخّل والتحكيك . ليُوهم بعمق المعنى من خلال تكثيفه . متكرّسا إلى نزعة جمالية تتقدّم فيها هموم اللفظ أحياناً على هموم المعنى والخلق فيه . أما طرفة ، فلم يكن نحّاتاً للألفاظ ولم يكن يلهو ويتعابث في صياغتها وصقلها لتَفَجّر تجاربه ولمعاناته فيها الهموم الوجودية التي لا تدع صاحبها يحفل باللفظة كشبه غاية بذاتها . فالتجربة تبتدع لديه الفاظها واسلوبها بما هو ضروري للتعبير الواضح الصقيل .

ثانيا — طبائع الصياغة : الا ان اللفظة في هذه القصيدة ليست جامدة ، تجري على وتيرة واحدة ، بل تلج في سياق عبارة حيّة تنفعل وتتطور بالايقاعات النفسية التي يعانيها الشاعر . فبينما تراه متحدثاً بالمتكلم . ذاكراً وواصفاً أحواله ، إذا هو ينزع

إلى صيغة **المخاطب** ، ثم يميل إلى صيغة **الغائب** . مثال ذلك قوله في المطلع : « ولست بحلال التلاع . . . » حيث استهل بالمتكلم واقتفى على ذلك في الأبيات اللاحقة ، ثم خطف فجأة إلى الخطاب بقوله : « متى تأتني اصبحك وان كنت عنها غانياً فاغن وازدد » ويتردد الشاعر بين هذين الصوتين ملمّاً إلمامة عابرة بالغائب كقوله : « كريم يروّي نفسه في حياته » .

وترجح الشاعر بين صيغتي المتكلم والمخاطب يطلعنا على انه كان يحاور ذاته في هذه القصيدة ، فهو المتكلم وهو المخاطب. والحوار هنا تعبير عن الازمه وتجسيد لها حيث كانت الخواطر والهموم تمدُّ وتجزر في نفسه ، يتناقش فيها ويردُّ على ذاته بذاته . ونقتصر ، هنا ، على بذل مطلع البيت للابانة على ذلك : « وما زال تشرابي الخمور . . . سبقي العاذلات وكرمي . . . فما لي اراني وابن عمي . . . وآيسني . . . انا الرجل الضرب . . . » ونقع على صيغة المخاطب في قوله :

ايهذا اللائمي اشهد الوغى . . . فان كنت . . . فذرني . . . ستعلم لعمرك . . . فذرني وشأني انني لك شاكر . . . » وما إلى ذلك من عبارات تمثل النزعة الحوارية الذاتية التي تقوم عليها هذه القصيدة .

ثالثا — **طبائع اخرى للصياغة** : والشاعر يحرك القصيدة ويمنع عنها الرتابة متوسلا بصبغ متباينة ، يغلب عليها **الشرط** ويطغى على معظمها : وان تبغني . . . وان تقتنصني . . . تصعد . . . وان يلتق الحي تلاقني . . . متى تأتني اصبحك . . . اذا نحن قلنا . . . اذا ارجعت . . . فان كنت لا تستطيع . . . » وما إلى ذلك من تعابير شرطية تلازم اسلوب القصيدة من نزوعها منزعا حواريا ، جدليا ولوقوف الشاعر فيها موقفا خاصاً من قيم الحياة ومعانيها .

وتصحب ادوات الشرط صيغة **الأمر** في بعض الأبيات بالزام من طبيعة الموضوع الجدلي كمثل قوله : « فاغن وازدد . . . اسمعينا . . . فذرني . . . فدعني . . . فانعيني . . . وشقي علي الجيب . . . ولا تجعليني » ، كما انه ينتقل حيناً من **النداء** إلى **الاستفهام** : « الا ايهذا اللائمي هل انت ؟ » ويخطر كذلك ، بادوات **التمني** :

فلو شاء . . . ولو شاء ربي . . . » ويعرض هنا وهناك لعبارات توشي العبارة وتمكن لها كمثل قوله : « الا . . . لعمرك ان الموت . . . لعمرك ما عمري علي بهين » ، وهذه الطبائع جميعاً من شرط وأمر وتمن واستفهام ونداء وقسم تمثل وجها من وجوه التطور وحالة من الاحوال النفسية التي كانت تطرأ عليه ، عبر معاناته لوطأة القدر والمصير وفي سعيه لاثارة القارىء او السامع واقناعه .

ومع ذلك فلسنا نقع في ذلك كله على صناعة تَغْوى باللفظة لذاتها وانما هي أساليب بديهية مباشرة انثالت اليه من واقع المعاناة . فطرفة ، خلال هذه القصيدة ، لا يبدو كشاعر بياني شغوف بصناعة اللفظ وتوقيعه وتوشيحه . وقيمة شعره ليست لفظية بيانية بل انسانية وجودية .

رابعا — **الكناية او التعبير بالمشاهد والأحداث عن الافكار والعواطف** : ذلك كان امر العبارة في صيغها اي في تأليف الفاظها ، أما الاساليب البلاغية الأخرى التي الم بها لتجسيد المعنى والغلو به ، فقد اعتمد فيها الكناية ، كسائر الجاهليين متوسلاً بالمشاهد والاحداث للتعبير عن الافكار والعواطف . فبدلا من ان يقول انه لا يتّقي الضيف ولا يختبىء عنه ، يتكنّى عن ذلك بمشهد يؤديه بصورته الحسية في قوله : « **ولست بحلال التلاع** » اي انه لا يقيم في الامكنه المنخفضة تستراً على الضيفان والطارئين كي لا يشاهدوا ناره ويهرعوا اليه ، بل انه يقيم على التلال العالية والمشارف . وهو يتكنى كذلك **بحلقة القوم** عن الحمية والفروسية **وبالحوانيت** عن اللهو **وبالبيت المصمّد** عن شرف الأصل **وبالكأس الروية** عن اللذّة **وببني غبراء** عن الصعاليك **وبالطراف الممدد** عن الغنى والثراء . واذ يفصح عن احتقاره للموت يتكنى عن ذلك بالقول : « **وجدك لم احفل متى قام عُوّدي** » وما إلى ذلك من مشاهد واحداث تتغلب فيها الفكرة المكسوة بالصورة على الفكرة العارية المباشرة . وهو بذلك يلمح ولا يوضح ويجسد بدلا من ان يفسّر مما يجعل عبارته أدنى إلى حقيقة الشعر والسوية الفنية .

خامسا — التشبية : ويُقْبل الشاعر على التشبيه ، وهو العماد الاول للتعبير عن المضمون عند الجاهليين ، بأنواعه المتباينة لتأكيد المعنى او الغلو به . فهو اذ يتحدث عن صحبه يصفهم بالقول :

« **ندامای بیض کالنجوم** » اي انه شبّههم بالنجوم في تألق وجوههم للتدليل على حريتهم وبياض بشرتهم واصالتهم . والتشبيه هنا لا يفيد التحديد ، كما في قول امرىء القيس ، واصفاً فرسه : « له ايطلا ظبي وساقا نعامة » بل يفيد الغلو والايحاء للبعد القصي الذي يربط بين المشبه وهو الوجوه والمشبه به ، وهي النجوم بعلاقة التألق والاشراق . وهذا التشبيه يندر في شعر طرفة وسائر الجاهليين ، اذ كانت تجربتهم تنزع إلى الايضاح العلمي والتحديد ، وهو امر يلازم معظم آثار البدائيين الذين يعنون بضبط معالم الاشياء وحصرها في حدود واضحة .

ويلم بالتشبيه في تمثيل عزلته وانخلاعه عن قبيلته او خلع قبيلته له بالقول : « **وافردت افراد البعير المعبد** » اي البعير الجرب الذي يُنْبذ كي لا تنتقل العدوى منه إلى سواه . واذا كان هذا التشبيه يمثل الواقعيّة في شعره ، بحيث انه لا يأنف من التشبه بالبعير الجرب ، فانه يطلعنا ، في وجه آخر ، على العلاقة الوثيقة التي كانت تقوم بين الشاعر وبيئته ، يستمدّ منها تشابيهه لتمثيل ما يذهب اليه من امر المعنى وليعمقه ويؤكده . فطرفة ، بعد ان تشبه بالبعير الجرب ، مثل لنا عزلته عن بني قومه ، فكأنهم يتجنبون فيه وباء نفسيا هو وباء المجون المعدي، الشبيه بوباء الجرب في البعران.

وقد يكون التشبيه بالنسبة اليه ، اداة للتفصيل وايراد الجزئيات ، فضلا عن الغلو كما في قوله :

وكرى اذا نادى المضاف محنَّباً **كسيد الغضـــا** ، نبهته ، المتورد

ففي هذا التشبيه تكثر التفاصيل والجزئيات لايضاح المعنى وجلائه وتأكيده ، في آن معا . وقد تشبه في هرعه للضيف الطارىء بذئب الغضا ، وهو اشد الذئاب ، عندما يهرع إلى الماء . فالتشبيه تمثيلي قرن فيه مشهداً بمشهد آخر . ونقع على التشبيه ، كذلك ، في مثل قوله : « **ترى قبر نحام كقبر غوي** » « وآيسني من كل شيء طلبته ، **كأنا** وضعناه إلى قبر ملحد » « خشاش **كرأس** الحية المتوقد » « ولا تجعليني **كامرىء** ليس همه **كهمي** » ، وهي ، جميعاً ، تشابيه تضاعف من وقع المعنى بالمقابلة والتمثيل الذي يؤدي إلى الغلو كما في تشبيهه لبأسه من طلبه بوضعه على قبر ميت ، لا يستجيب

او تشبيه نشاطه وخفته وحذقه لحسن المداخلة في الأمور برأس الحية الحذر المتوقد . كما انه يرسف فيه بحدود المقابلة كما في تشبيه قبر البخيل بقبر الغوي أو نفي التشابه بين همه وهم سواه .

واذا كانت التشابيه لا تتوالى ولا تتكاثف في هذه القصيدة . شأنها في ذلك شأن سواها . فذلك لأنها لا تنزع منزعاً وصفياً . فالاسلوب البياني يتأثر بطبيعة المضمون اذ تغلب الافكار على المضمون الفكري كما تغلب التشابيه مثلا على المضمون الوصفي .

سادسا — **التصنيف والتعميم والحكمة** : وكما عمد الشاعر إلى الكناية والتشبيه بصدد الموضوع . فانه يعمد إلى التصنيف المطوي على معاني التعميم والتجريد الحسي . وقد بدا ذلك خاصة في قوله :

ولولا ثلاث هن من لذة الفتى وجدك لم احفل متى قام عودي

ثم يردف : « فمنهن سبقي العاذلات . . . وكري اذا نادى المضاف . . . وتقصير يوم الدجن » .

ففي البدء جمع لذاته في بيت واحد ثم عدد وحصصها وفصلها في أبيات ثلاثة . واذا كان التصنيف من صنائع الحضارة . فان بعض الجاهليين ألموا به في مبادىء عامة . دون ان يدركوا فيه التجريد النظري . والشعر قلما يسيغ التصنيف ويتمثله إذ ان الاحصاء والترقيم والتعداد هي ادنى إلى طبائع النثر منها إلى طبائع الشعر .

وتدنو الأبيات الحكمية إلى هذا النوع من التصنيف . ولكنها اكثر تجريدا . كما في قوله :

وظلم ذوي القربى اشد مضاضة على النفس من وقع الحسام المهند

او قوله :

ستبدي لك الايام ما كنت جاهلا ويأتيك بالأخبار من لم تزود

وهذان البيتان ادنى إلى سوية الشعر ، لأنهما لا ينطويان على التصنيف العددي ، بل يبدوان وكأنهما نتيجة انفعالية شديدة التوتر للمعاناة التي تكبد الشاعر وطأتها .

سابعا — **فلذات وأبيات وصفية** : وبالاضافة إلى التشبيه والكناية والتصنيف والحكمة خطر الشاعر بفلذات وأبيات وصفية ، بالرغم من ان طبيعة الموضوع الفكرية تنأى به عنها . نقع على ذلك في ذكره لمشهد المنادمة اذ وصف القينة بقوله :

رحيب قطاب الجيب منها ، رفيقة بجس النّدامى ... بضّة المُتَجرد
اذا رجعت في صوتها خلْتَ صوتها تجاوب أظار على ربع ردي

أو قوله :

— كسيد الغضا نبّهته المتورد .

— وتقصير يوم الدجن ، والدجن معجب ببهكنة تحت الخباء المعمد

— ترى حثوتين من تراب عليهما صفائح صم من صفيح منضد

ونقع على شيء من ذلك في فخره بنفسه وسيفه ووصفه لهما :

— انا الرجل الضرب الذي تعرفونه خشاش كرأس الحية المتوقد

— لعضب رقيق الشفرتين ، مهند .

— اخي ثقة ، لا ينثني عن ضريبة .

الا ان هذه اللمع الوصفية لا تمثل لنا واقع الوصف الجاهلي او واقع الوصف عند طرفة لانها مجزؤة مبتسرة ، فيما تتكاثف وتتجهم من دون ذلك .

ثامنا — **السرد والتقرير** : وفضلا عن ذلك كله ، فان الاسلوب الاعم والاغلب في هذه القصيدة ، هو اسلوب التقرير الذي تخلله بعض السّرد . والتقرير هو اداة التعبير المباشر الذي يورد الافكار بوضوح ، دون ان تخلو من قليل او كثير من التوتر . يبدو السرد في وصف مجلس الندامى ، اما التقرير فقد طغى على ما دون ذلك من افكار قامت عليها القصيدة ، مما لا مجال لذكره .

تاسعا — **تأثير البيئة المادية** : ليس في هده القصيدة تأثير مباشر للبيئة المادية لان الشاعر لا يصف معالمها بل يدلي بافكاره في الحياة والموت . ومع ذلك فان الشاعر استعار من البيئة للتعبير عن المعاني مما ألفه في ارجائها . وقد بدا ذلك فيما يلي :

— « ولست بحلال التلاع — البيت الكريم المصعد — تجاوب إظآر على ربع ردي — أُفردت افراد البعير المعبّد — الطراف الممدّد — كالطّول المُرخى وثنياه باليد — عليهما صفائح صمّ من صفيح منضّد — كسيد الغضا — الخباء المعمّد — خشاش كرأس الحيّة المتوقّد — فأليت لا ينفك كشحي بطانة — لعضب رقيق الشفرتين مهند » .

ووراء هذه المظاهر الحسية تجارب نفسية . كما قدمنا . عبر عنها من خلال هذه المشاهد وتكئ عليها .

عاشرا — **تأثير البيئة الاجتماعية** : قلنا ان طرفة يترجّح في هذه القصيدة بين تيّارين ، يثور في احدهما على واقع المجتمع ويفخر في الثاني بفضائل تواقعه وتستمد منه . فالافكار الذاتية التي يواجه فيها المصير تخرج على حدود المجتمع . اما مفاخره فهي منقولة عنه ، مستفادة منه . وقد بدا تأثير البيئة الاجتماعية فيما يلي :

— متى يسترفد القوم أرفد — وان تقتنصني في الحوانيت تصطد — اصبحك كأسا روية — نداماي بيض كالنجوم وقينة تروح علينا بين برد ومجسد .

اذا نحن قلنا : « اسمعينا » انبرت لنا على رسلها ، مطروقة لم تسدد . طريفي ومتلدي — فذرني اروي هامتي في حياتها — وكري اذا نادى المضاف — اذا ابتدر القوم السلاح — ذو الاصحاب والمتوحد — على موطن يخشى الفتى عنده الردى —

وهذه المعاني تدل على ان الشعر هو تعبير عن المجتمع . في جزء منه وتغيير له في جزء آخر . وتظهر لنا عظم التداخل بين الذات الفردية والذات الاجتماعية في نفس الاديب بحيث يتولد الشعر من تحاكهما وتنازعهما بعضا ببعض . ولو ان طرفة أسلس قياده للتقاليد والاعراف الاجتماعية . لما قدر له ان ينظم هذا الشعر المعجب

المتمزق . فشعره تولد من رفضه لمعطيات البيئة الاجتماعية وثورته على حدودها ، متجاوزا ذلك كله إلى البيئة الانسانية الكبرى حيث واجه مصير الانسان بذاته وبدايته ونهاية مطافه .

الحادي عشر — **دور الانفعال والخيال والعقل** : يتوازن الانفعال والعقل في هذه القصيدة ، الانفعال حرك معاناة الشاعر ورسم موقفه من معاني الحياة في رفضه لها ، اما العقل فقد عمق الانفعال ومكن له وأدى له البينات . والشعر ، كما قدمنا ، ليس خروجا على العقل ، بل انه استدراك لما ينطوي عليه ضميره اذ يضيئه الانفعال ويحرك جذوته . اما الخيال ، فقد بدا حسيرا واهيا ، لان الصورة بقيت في حدود الحس والنقل ولم تستحل إلى رؤيا في النفس وقد خطر فيه بلمحة في تمثيل قبر الميت وهي لمحة نقلة لا شأن فنيا لها .

نماذج من العصر الاسلامي

١ – علي بن أبي طالب في خطبة الجهاد .

٢ – كعب بن زهير في بانت سعاد .

٣ – متمم بن نويرة في رثاء أخيه .



الخطابة

نموذج من خطب الإمام علي بن أبي طالب

خطبة الجهاد

تمهيد : اشتهر الامام علي في الأدب العربي ببلاغته ، كما اشتهر في السياسة ببطولته، وفي الدين بتقواه . ولعل الخطب التي ألقاها في اتباعه ، هي ، في الواقع . اكثر الخطب العربية بلاغــة وصدقاً . كما انها في الآن ذاته اكثرها عدداً ، وذلك لأن أتباعه كانوا ينظرون اليه نظرة تقديس اشتدت وتضاعفت بعد مقتله والتنكيل بابنائه واحفاده وسائر آله . وقد كان الامام علي يخطب في المقاتلين ويخطب في المؤمنين فيظهر حيناً بروح الفروسية والبطولة ، ويظهر، حيناً آخر، بثوب المتقشف الورع المتفقّه بأمور الدين ، غير غافل عن احوال الدنيا . ولا مجال للاطالة بالتمثل بنماذج كثيرة على خطبه،لأن أسلوبها الفني واحد، بالرغم من اختلاف المواضيع وربما الآراء والأفكار . ولقد رأينا ان نتولى خطبته في الجهاد ، وننعم في تحليلها ودرسها ، محاولين ان ننفذ إلى روح ذلك الاسلوب الفني الذي لا يقل اعجازاً في احيان كثيرة عن حديث النبي وخطبه .

باعث الخطبة ونصها : أغار سفيان بن عوف الأسدي بجيش من جيوش معاوية على الأنبار وقتل عامل عليٍّ عليها ، فنقم الامام علي جماعته وخرج اليهم وجعل يخاطبهم بقوله :

« أمّا بعد ، فإن الجهاد باب من أبواب الجنّة فتحه الله لخاصة أوليائه ، وهو لباس التقوى ، ودرع الله الحصينةُ ، وجُنّته[1] الوثيقة. فمن تركه رغبةً عنه ألبسه الله ثوب الذلّ وشمله البلاء[2] ودُيّث بالصغار والقَماءة[3] ، وضُرب على قلبه

١ – الجنة : الوقاية . ٢ – الشملة : كساء واسع . ٣ – ديث : ذلل . الصغار والقماءة : الذل .

بالأسداد[١] ، وأديل الحق منه بتضييع الجهاد ، وسيم الخَسف[٢] ومنع النصَف . الا واني قد دعوتكم إلى قتال هؤلاءِ القوم ليلاً ونهاراً ، وسراً واعلاناً ، وقلت لكم : أغزوهم قبل أن يغزوكم ، فوالله ما غُزي قوم في عُقر دارهم إلاّ ذَلّوا ، فتواكلتم[٣] وتخاذلتم حتى شُنّت الغارات عليكم ، ومُلكت عليكم الأوطان . فيا عجباً ، والله ، يميت القلب ويجلب الهمّ : اجتماعُ هؤلاء القوم على باطلهم وتفرقُكم عن حقكم . فقُبحاً لكم وترحاً[٤] حين صرتم غرضاً يُرمى : يُغار عليكم ولا تُغيرون ، وتُغزَون ولا تَغزُون ، ويُعصى الله وترضَون . فاذا أمرتكم بالسير اليهم في أيّام الصيف قلتم : « هذه حمارّة القيظ[٥] أمهلنا يُسبَّخ[٦] عنّا الحرّ » ؛ واذا أمرتكم بالسير اليهم في الشتاء قلتم : « هذه صَبارّة القرّ[٧] امهلنا ينسلخ عنّا البرد ». كل هذا فراراً من الحر والقر ، فأنتم والله من السيف أفرّ . يا أشباه الرجال ، ولا رجال ! حلوم[٨] الاطفال وعقول ربّات الحِجال[٩] ! لوددت اني لم أركم ولم أعرِفكم ! معرفة والله جرّت ندماً ، وأعقبت سَدَماً[١٠] . قاتلكم الله ! لقد ملأتم قلبي قيحاً ، وشحَنتم[١١] صدري غيظاً ، وجرّعتموني نُغَب التَّهمام أنفاساً[١٢] ، وأفسدتم عليّ رأيي بالعصيان والخذلان ، حتى قالت قريش : « ان ابن ابي طالب رجل شجاع ، ولكن لا علمَ له بالحرب » . الله ابوهم ! وهل أحد منهم أشدّ لها مِراساً[١٣] ، وأقدم فيها مَقاماً مني ؟ لقد نهضت فيها وما بلغت العشرين ، وها أنا ذا قد ذرّفت[١٤] على الستين ، ولكن لا رأي لمن لا يطاع . »

---

١ – الأسداد : الحجب . ٢ – سيم الخسف : أذل . ٣ – تواكلتم : وكل كل منكم الأمر الى صاحبه .

٤ – الترح : الحزن . وهنا : ما ينصب ليرمى بالسهام ، اشارة ان أن أهل العراق أصبحوا هدفا لجنود معاوية يرمونهم فلا يدفعون عن انفسهم الأذى .

٥ – حمارة : القيظ شدة الحر . ٦ – يسبخ : يخف .

٧ – صبارة القر : شدة البرد .

٨ – الحلول : العقول . ٩ – ربات الحجال : النساء .

١٠ – السدم : الهم والا سف . ١١ – شحنتم : ملأتم .

١٢ – النغب : جمع نغبة ، وهى الجرعة . التهام : الهم الكثير .

١٣ – المراس : المزاولة . ١٤ – ذرف : زاد .

ايجاز المضمون : استهل الإمام خطبته بوصف الجهاد ، ذاكراً أنه باب من أبواب الجنة . ثم استطرد إلى تأنيب المسلمين لتخاذلهم عن القتال ، حتى لقد أصبح جند معاوية يلمون بهم ويقتلونهم ويولون الأدبار دون أن يصابوا بأي أذى . بعدئذ، يشتدُّ غضب الإمام ، فيصوِّر الذل الذي يتردى في أتباعه ، والأعذار التي يتلونها ليبرروا قعودهم، أما في النهاية ، فيصف الحسرة والأسى اللذين ما برح يعانيهما من جراء عصيانهم .

تحليل المضمون :

أوّلا — **الجهاد** : تلك كانت المعاني المهمة التي شخصت في الخطبة ، وهي تبدو ، في مجملها شائعة يسيرة ، إلا اننا فيما نتلوها وهي في حلتها البلاغية ، نشعر أننا أمام أثر فني متكامل ، بالرغم من تصديه إلى جماعة قلما صَفَت ذائقتها الفنية . ولعل عناية الإمام بالاداء الفني لم تصرفه عن العناية بالواقع النفسي ، كما ان غضبه ونقمته عليهم لم يعمياه عن التوسل بما يثير عواطفهم المكنونة ، ويصور لهم غباءهم وجبنهم . لهذا رأيناه ينصرف في مستهل الخطبة عن اظهار غايته ، ونكاد لا نستشف شيئاً من النقمة ، بل على العكس ، فإن آراءه ، في البدء ، تبدو وكأنها أفكار واعظ ، يتحدث اليهم بأمور دينهم ، اكثر مما هي افكار قائد تثور فيه النقمة على أتباعه ، بعد ان تخاذلوا وجرُّوا العار عليه وعليهم . فهو يبتديء بوصف الجهاد واظهار قيمته بالنسبة إلى الدين : « ان الجهاد باب من أبواب الجنَّة ، فمن تركه ألبسه الله ثوب الذل ، وشمله البلاء ، وألزمه الصغار ، وسامه الخسف ، ومنعه النصف » . ولعل قول الإمام ان الجهاد هو من ابواب الجنة ، يمثل وسيلة من وسائل الترغيب التي يهيب بالمؤمنين ان يعتمدوها ليكتسبوا الجنة . ونحن نعلم ان الاعرابي في نفسيته البدائية لا يفهم المعاني المجردة بل تلك التي تشخص في حواسه ، وبخاصة في نظره . فلو مثلت لهم الجنة بأفكار وعظية ، لتجاوزوا عنها ولم يتمثلوها . ولكن ، بعد ان مثلت لهم بجنات تجري من تحتها الأنهار ، تطوف فيها الجواري والحور ، ويسيل فيها العسل ، فقد أصبح العربي يتوق للوصول اليها والتنعم بخيراتها . والواقع ان الجنة مثلت للعربي جميع ما كان يتوق اليه ويعزُّه في حياته . فبعد ان كان يقضي حياته في ظمأ دائم ، او

في شرب متصرد شقي ، نرى ان الدين قد مثل له الجنة وهي انهار جارية يشرب منها حتى يرتوي ، ومتى شاء . كما ان تصوير الجنة حفل ايضاً بجميع المشوقات التي كانت تتحلب لها حواسه كالعسل والجواري وما اشبه . لهذا يمكننا ان نقول ان الإيمام علي لم يبدأ خطبته ناقماً متميزاً بل واعظاً بالتشويق والترغيب ، معتمداً في ذلك العاطفة الدينية في اتباعه ، وما توقظه في نفوسهم من حنين إلى تلك الربوع الجميلة حيث كانت تشرق صور الجنَّة في خيالهم البعيد .

ثانياً — **الترهيب** : تلك كانت وسيلة الترغيب التي ألم بها الإمام في التأثير على مؤيديه ، ثم ما عتم ان انتقل إلى الترهيب دون ان يشتد فيه ويلجأ إلى الصور الراعبة التي سوف تطالعنا في خطب الحجاج وزياد . وهو إلى ذلك يعتمد على الالفاظ المتكررة بمعنى واحد كالصغار والخسف والبلاء والقماءة وما اشبه . وهذه الألفاظ كانت تؤثر في السامعين ، دون شك ، الا ان هذا التأثير ليس عميقاً لأنه يتحدث إلى العقل ، اكثر مما يلج إلى القلب عبر الحواس . ولقد دأبنا على مطالعة الافكار والمعاني المصورة تصويراً حسياً ، خلال الخطب منذ الجاهلية ، اما الامام فيتوسل ، في هذه المقدمة ، بالافكار العارية شبه المجردة .

ثالثا — **النقمة** : ومهما يكن من امر ، فانه يخيّل الينا ان الأمام في تلك اللحظة ، لم يكن في حالة دينية تقوية ، ولم يكن يقف في مؤيديه ليعظهم ، وانمـــا ليثور عليهم ويؤنبهم ، مظهراً لهم سخطه ونقمته . وهذه المقدمة كانت كواجب يؤدّيه إذ كان من الشائع ، ابداً ، ان يستهل الخلفاء خطبهم بالكلام الديني ، فكيف ، به وهو الذي شهر بتقواه وتألبت جموع المسلمين تؤيده ، متخذة منها دليلاً على صلاحه من دون سائر منافسيه . لهذا رأينا انه التفت اليها في بعض الجمل المدبرة المبتسرة ، ثم استطرد إلى غايته ، مستهلاً الحديث عن نقمته بقوله : « الا واني قد دعوتكم إلى القتال هؤلاء القوم ، ليلاً ونهاراً ، وسراً واعلاناً ، . . . » ولعلنا في هذا المقطع بتنا نستشفّ ثورة لكنها ثورة تقريرية ، تلتفت إلى واقع الأشياء وتنقله ؛ بعد ان تغمره بكثير من العصبية والوتر . ولقد بدت النقمة مبثوثة بثاً غامضاً من خلال الألفاظ والمعاني والصور . فهو اذ يقول « دعوتكم إلى قتال هؤلاء القوم ليلاً ونهاراً ، وسراً وعلانية ، » يتحقق لنا

ان هذا الكلام، هو، في الواقع، كلام رجل تستبد به النقمة، باعثة به إلى ذلك الغلو الذي ظهر عندما اعلن لهم انه كان يدأب على دعوتهم ليلاً ونهاراً وفي السرّ والعلانية.
لا شك ان طبيعة الخطابة، تميل أبداً إلى الغلو لتبث الانفعال في قلوب السامعين، الا ان الإمام لم يكن قد جهر بنقمته، في ذلك القول، وانما تسربت النقمة تسرباً من نفسه وظهرت في طبيعة الاسلوب الذي اعتمده ليعبر عنها. وهذا ما نفهمه عندما نقول ان الآثار الفنية الدائمة تتولد من المضاعفات العميقة، البعيدة الغور التي تتقمص بصورة غامضة في ظلمة الوجدان، وتعلن عن نفسها دون ان يعي الفنان أو على الأقل، دون ان يقصد إلى ذلك. ولعلنا اذ نتقصى أيضاً، نرى ان النقمة أيضاً من خلال قوله: «فتواكلتم وتخاذلتم»، واعتماده على أدوات التأكيد «كقط، والله».
وهكذا فان الإمام بعد ان كان مشوّقاً، يترجح في تشويقه بين الترهيب والترغيب، نراه في هذا المقطع، وقد بدأت قسماته تربدّ، وتتجعّد ولن نعتم بعد حين، ان نتمثله، وكأن الشرر بدأ يتطاير من عينيه.

رابعاً - **الأدلة والبراهين**: ولقد بدت الخطبة، تجري في ذلك على اسلوب تصاعدي يتدرج فيها الإمام باظهار نقمته منذ المقدمة إلى النهاية، حتّى ان الفكرة اللاحقة تطأ الفكرة السابقة وتتسامى عليها، ويكاد لا يوفي إلى المقطع الأخير، حتّى يكونقد عبّر عن جميع ما كان يضطرب في نفسه. ولئن كانت الأفكار التي طرأت منذ مطلع الخطبة تمثل آراء الإمام، فانه لا يعتم ان يتوسل بالأدلة لبرهنة تلك الآراء، متمثلاً بقصّة حسّان البكري، عامله على الأنبار الذي قتله سفيان بن عوف الأسدي.
وهذه الأدلة ضرورية للتأثير في الخطابة وقد تحدث عنها أرسطو واقتضاها في منهجه المنطقي لأنهـا تضع السامع أمـام واقع يشاهـده ويتلمسه بحواسه وتسهم في اقناعه عن طريق العقل والمنطق. وهكذا فان الأدلة التي تمثل دخول المنطق واللّحمة في الخطبة تظهر في خطب الإمام علي، كما كانت قد ظهرت في خطب النبي، وهي تدل، في الآن ذاته، على ان الخطبة اصبحت أقرب إلى الحياة الواقعية، وأشد ارتباطاً بعضا ببعض من الخطب الجاهلية، المتشبهة في أحيان كثيرة باسجاع الكهان.

خامساً — **المقابلة**: وكما توسل الإمام بالأدلة الشائعة في الخطابة، كمـا عرفت عند اليونان، فانه يتوسل ايضاً بما يدعونه المقابلة. فهو إذ أراد أن يمثل الخزي الذي

تردّى فيه أتباعه ، صوّر لهم فتك جند معاوية بهم وتنكيلهم بالصالحين منهم ، ثم فرارهم ، « وافرين ما كلم رجل منهم » . ان تصوّر القوم الذين قتلوا منهم ، يثيرهم دون شك ، الا ان تلك الثورة تتضاعف وتشتدّ عندما يتمثلون االعدو ، وقد عاد من ديارهم كمن يعود من رحلة قنص ، لم يصب بأي اذى ، ولم ينتقم منه . وهكذا ، فان الحالة النفسية التي عبر عنها ، تولدت من المقابلة بين حالتين ، حالة قوم ذليلين ، نفذ العدو إلى ديارهم ومثّل بهم ، وحالة قوم أشداء بواسل ينفذون إلى معسكر العدو ، فينكلون به دون ان يقوى على مقاومتهم أو الصتدي لهم .

ولئن كانت المقابلة تعتمد على مقدمتين ، فهي تنتهي ، حتماً ، إلى نهاية أو نتيجة تتولد من المقدمتين اللتين سلفتا .وهكذا رأينا الإمام يخلص من ذلك الواقع إلى القول : «فلو أن مسلماً مات من بعد هذا أسفاً ما كان عندي ملوماً، بل كان عندي جديراً » . هذه الجمل نتيجة نفسية للمقدمتين . لا شك ان هذه النتيجة ليست حتمية واحدة بالنسبة للناس جميعاً ، كما هو الشأن في التحليل المنطقي ، بل انها تختلف بالنسبة للاشخاص ، والمبادىء التي يؤمنون بها والحالات التي تعتري نفوسهم . وهذا ما أشار اليه أرسطو عندما قال : « ان البراهين الخطابية هي براهين احتمالية ، ممكنة ، تتبدل بالنسبة إلى النفوس والأحوال » . فلو أن الإمام علياً لم يكن شجاعاً مقداماً وموتوراً ، في الآن ذاته ، بالنكبة التي حلت باتباعه ، لما خلص إلى القول : إن تلك الحالة لحرية أن تدفع بالمسلمين إلى الموت قهراً . فالخطابة تعتمد المنطق في مقدمتيه بينما تظل النتيجة نفسية ، نسبية . وقد يتحقق لنا أن الابداع الخطابي يظهر في القدرة على اكتشاف النتائج التي يدوي تأثيرها على السامعين ، من خلال الحالة المنطقية التي تتقدم تلك النتيجة . وهذا هو، في الواقع، التأثير الدائم لأن الخطيب الذي لا يعتمد الأدلة المنطقية في سبيل النتائج النفسية ، قد يوفق في التأثير حيناً ، إلا ان تأثيره يزول ويتعفّى سراعاً ، كالنار في العشب اليابس .

سادسا — **تجربة وجدانية** : والنتيجة التي انتهى اليها الإمام ، لا تدل على واقع المسلمين بقدر ما تدل على واقعه ، بعد ان فجع بتنكيل جنود معاوية بعامله وجنده ، حتى اوشك ان يموت غيظاً من ذلك الذل . الا انه لم يعبر عن هذه الحالة بصورة

واعية ، بل أناطها بسواه وعبر عن نفسه من خلالها . فالبلاغة في هذا المقطع لا تعتمد على ابتكار افكار جديدة ، بل في التعبير عن الافكار من خلال حالة نفسية وجدانية ، واسلوب منطقي نفسي يجعلها تنفذ إلى نفوس السامعين ، وتصبح الحالة التي يعانونها شبيهة بحالته .

سابعاً — **الجهر بالنقمة** : فيما تقدم ، جميعاً ، رأينا ان الامام يعرض الوقائع ، دون ان يعلن نقمته صراحة ، وان كنا قد شعرنا بها شعوراً حياً ، مباشراً ، من خلال اسلوبه وأفكاره . أما الآن فانه سيتصدى لإظهار تلك النقمة ، جهراً ، بالإضافة إلى طبيعة الاسلوب والألفاظ . ولعله بدأ بذلك منذ قوله :

« فواعجبا من جدّ هؤلاء في باطلهم ، وفشلكم في حقكم ، بحلّكم وترحالكم ، حين صرتم غرضاً يرمى ، يغار عليكم ولا تغيرون ، وتُغزون ولا تغزون ، ويعصى الله وترضون » .

لقد استهل الإمام هذا المقطع بلفظة « واعجبا » . وهذه اللفظة تدل على انه ابتدأ بمرحلة نفسية ثانية تتعدى اظهار الدهشة إلى الاستياء ، الذي تبين ، بخاصة ، في تقبيحه لهم . فالخطبة تتطور تطوراً ارتقائياً ، كما قدمنا . يظهر ذلك في حدوده اللفظ كما ظهر في حدود المعاني . ان لفظة التعجب سبقت لفظة التقبيح واللعنة ، كما ان الامام لم يتخل عن اسلوب المقابلة الذي يظهر المعنى ويؤكده في الآن ذاته . فهو إذ يحدثهم عن جدّ اعدائهم في باطلهم ، وقعودهم وتخاذلهم عن حقهم ، يكرر معنى الانكسار والانتصار الذي سلف الحديث عنه ،ولكنه في الآن ذاته يقويه ويضاعفه،وذلك إذ يظهر لهم ان انتصارهم يرمز إلى انتصار الباطل كما إن انكسارهم يرمز إلى انكسار الحق . وذلك كله يؤدّي بهم إلى تمثل الخزي الذي لحق بهم ، ويضاعف شعورهم بالمنكر ، ويذهب بهم في الآن ذاته للاشتداد في القتال ، ليمحوا ذلك العار ، ويستعيدوا حقهم السليب ويدحروا الباطل . لا شك ان الإمام علياً لم يكن يتمرس بالمقابلة الخطابية تمرساً واعياً كما كان يفعل بعض الخطباء اليونانيين ، وذلك لأن الفنان العبقري ، يضمر في نفسه الاصول الفنية ، ويتصرف بها ، ويدأب على العمل بتأثيرها ، دون أن يعيها . فهي تحدس له حدساً وجدانياً غامضاً من خلال تمرسه بالأثر

الفني . ويقيني أن هذه الخطبة تمثّل صحة الأدلة والبراهين الخطابية ، فضلاً عن المقابلة ، إذ ان الامام وفق في هذا الاسلوب الداخلي للخطابة بالرغم من انه لم يتمثله تمثلاً نظرياً كأرسطو .

ثامناً — **الاخلاص والمقابلة** : ولا يذهبن بنـــا الظن ان الخليفة كان يتحدث عن الباطل والحق من فمه دون وجدانه ، بل على العكس ، فان إيمانه الراسخ بحقه هو الذي أورى لديه ذلك الغضب الذي ما برح يتلهّب منذ مطلع الخطبة .

فالإخلاص هو العماد الأول في الخطابة وهو الذي يفجّر المعـــاني ويوحي بالأساليب إيحاءاً نفسياً شديد التأثير .

ومهما يكن، فإن المقابلة تظهر في اسلوب الامام، جميعاً، خلال هذه الخطبة، وقد تردّد عليها في قوله: « يغار عليكم ولا تغيرون، وتغزون ولا تغزون ويعصى الله وترضون » . وهذه التهمه التي ينيطها باتباعه ، هي من أشد التهم عيباً ، خاصة بالنسبة لطبيعة العقلية العربية التي كانت ترى في الدفاع عن النفس والابتعاد عن الذل ، مظهراً للبطولة ينبغي ان تقتصر عليه غاية الحياة ، جميعاً .

تاسعا — **البرهان الخطابي** : وكما اعتمد الامام على البرهان الخطابي في مستهلّ الخطبة ، نراه يعمد اليه ، ايضاً ، في قوله :

« فاذا أمرتكم بالسير اليهم في ايام الحر ، قلتم ، حمارّة القيظ ، امهلنا حتى يسبّخ عنا الحر ، واذا أمرتكم بالسير اليهم ضحى في الشتاء ، قلتم ، أمهلنا ، حتى ينسلخ عنا القر ، فانتم ، والله من السيف افر . »

اين هذا الكلام المحكم المتراص ، الموصول ، مما كنا نشهده في الخطبة الجاهلية من جمل تجتمع على غير الفة او تواصل ، واين هذا النقاش المعتمد على البينات والبراهين ، مما كنا نشهده من افكار مبتسرة . فهو في البدء يعرض لأوامره ثم يذكر اجوبتهم ، وينتهي اخيراً ، إلى أن تلك الاجوبة توحي بان هؤلاء القوم جبناء يهربون من مواجهة السيف . لا شك ، ان النتيجة التي خلص اليها الخليفة هي نتيجة نفسية

بخلاف النتائج المنطقية كما قدمنا ، لكنها بالرغم من ذلك أشد تأثيراً من اليقين المنطقي ، لأنها تتوسل بالادلة المنطقية في سبيل بعث حالة نفسية . لهذا يمكننا القول ان الأدلة والاقيسة الخطابية لها يقين المنطق وحرارة العاطفة والوجدانية .

عاشرا — **الثورة** : إلا ان الامام لا يعتِّم ان يصدف عن العرض والجدل والبينات ، ويظهر نقمته سافرة دون تقية فيما يخاطبهم بقوله : « ياأشباه الرجال ولا رجال ، حلوم الأطفال ، وعقول ربات الحجال » . وهذا القول هو شبيه باللعنة لشدة النقمة التي تتلهَّب فيه . ولا تحسبنَّ ان الامام تخلى عن حسِّه المنطقي بالرغم من توتره واربداد وجهه بالعبوس والقنوط والنقمة . فهو يقول لمؤيديه إنهم رجال وليسوا كالرجال ، ثم فسرَّ ذلك في الجملتين اللاحقتين ، عندما جعل لهم أحلام الأطفال ، ونفسيّة النساء . فهم اذن عظيمو الهامة يوهمون الرائي انهم يسعون لأمر جلل ، بينما في الواقع يكتفون من الحياة بالعيش الذليل ، يهابون الأمر اليسير كالأطفال ، ويجبنون عن الحرب ، كالنساء . ولقد انحدر الإمام بمؤيديه ، لكنه لم يصل في انحداره إلى تشبيههم بما هو دون الانسان . ولعل ذلك يعود إلى عفَّته وتصونه ، وبالرغم من نقمته الشديدة عليهم ، لم يبح لنفسه ان يدع لميوله مجالاً لكي تسفَّ به إلى مستوى تأنفه تقواه وعفَّته .

حادي‌عشر — **الغيظ واليأس** : ويخيل الينا ان الحالة التي يعبر عنها في النهاية تعدَّت الدهشة والغيظ والتوبيخ كما كنا نرى في البداية ، إلى نوع من القرف الممزوج باليأ س. وقد ظهر ذلك ، خاصة في قوله :

« وددت ان الله اخرجني من بين أظهركم ، وقبضني إلى رحمته ، من بينكم ، وأني لم أعرفكم معرفة . . . »

ولا يشفع في هذا اليأس ما نراه في الجمل الاخيرة من محاولة للتفاخر كان الإمام يأنف عنها أشد الأنفة .

. . .

أ – طبائع الأسلوب وأدواته :

أوّلاً : **اللفظة المفردة** : معظم ألفاظ الخطبة دانيةُ المعنى ، متداولة ، كما أن بعضها عسير الأداء بالنسبة إلى عصرنا ، وان لم يكن يَعْسر فهمه في عصر الإمام . مثال ذلك « دُيِّث بالقماءة ، ضرب على قلبه بالاسداد ، حمّارة القيظ ، صبّارة القرّ . السَّدم – نغب التّهمام » ، وهي قليلة العدد إذا قُرنت بما دونها ، لكنّها تنمّ عن تضلّع الإمام باللغة وتخيُّره منها اللفظة المباشرة الخاصّة بمعناها. وليس لألفاظه المفردة خصائص ظاهرة ، لأنّه لا يَحْمِلُها على غير محملها، ولا يغشاها بالظّلال الايحائيّة المبثوثة بثّاً غامضاً للولوج إلى ضمير القارىء .

ثانياً : **العبارة** : إذا كانت اللفظة المُفْردة لفظة عامّة مأثورة ، فإن عبارة هذه الخطبة تمتاز بخصائص متعدّدة ، لم يكد الخطيب يَغْفل فيها أيُّ أسلوب من أساليب البلاغة أو أية صيغة من صيغ الاداء ، يلوّنها بألوان نفسه وانفعالاته ، وفقاً لتطوُّرها بين الرُّكود والعنف والصَّخب . فقد توسل القسم والتعجب والنّداء والاستفهام والاستفتاح والشرط والتمني وأفعل التفضيل والأمر والمفعول المطلق والمفعول لأجله ، بالاضافة إلى الاسجاع والجناس والطباق وما إليها .

١ **القسم** : لجأ الإمام إلى القسم بالزام من طبيعة الموضوع القائم على الحشد والتأكيد، كقوله : – **فوالله** ما غُزِيَ قوم – فيا عجباً **والله** – فأنتم **والله** من السَّيف أفرُّ – معرفة ، **والله** ، جرّت ندماً .

٢ **التعجُب** : وهو أجدى وسائل التأكيد بالدّهشة والاستغراب . به يتحرك الانفعال وتخرج العبارة عن اسلوبها المباشر الرّتيب . نرى ذلك فيما يلي :
فيا **عجباً** ، والله يُميت القلب ويَجْلب الهَمّ – **لله** أبوهم – **وهل أحد** منهم أشدّ لها مراساً .

٣ **النداء** : وقد تلوّنت صيغته بلون المعنى الذي تعبّر عنه . فقد دلّ حيناً على التعجّب في مثل قوله : **فيا عجباً** ، وعلى النقمة والغيظ في مثل هذا النداء :
يا أشباه الرجال ولا رجال .

٤ **الاستفهام** : ولم يعرض له إلاّ في فلذة واحدة إذ قال : **وهل** أحد منها أشدّ لها مراساً ؟

٥ **الاستفتاح** : وهو من الحركات والتّهاويل اللّفظيّة المأثورة في الخطابة منذ الجاهلية كقوله : أما بعد – ألا وإني قد دعوتكم –

٦ **الشرط** : وقد جرى فيه الإمام علي على مجراه الشّائع في قوله : **فمن** تركه رغبةً عنه ألبسه ثوب الذُلّ – **فإذا** أمرتكم بالسَّير اليهم في أيّام الصيف – **وإذا** أمرتكم بالسَّير اليهم في الشتاء .

٧ **التمني** : وهو كالتعجُّب والاستفهام والنداء يمثّل حركة من حركات الانفعال ، وقد عرض له في جملة واحدة : لوددت **لو** أني لم أعْرفكم .

٨ **أفعل التفضيل** : وهي إحدى أبلغ صيغ الغلوّ المباشر. وقد ألمّ به في نهاية الخطبة بقوله : وهل أحد منهم **أشدُّ** لها مراساً ، **وأقدم** فيها مقاماً ؟

٩ **الأمر** : عرض له في السرد على صيغة القول : وقلت لكم : **اغزوهم** ..

١٠ **المفعول المطلق والمفعول لأجله** : **قبحاً** لكم وترحاً – فمن تركه **رغبة** عنه . – كل ذلك **فراراً** .

١١ **الجناس** : لم يتعمَّده تعمُّداً بل خطر به في جمل مجزوءة وبشكل نسبيّ ناقص :
اغزوهم قبل أن يغزوكم – تُغْزون ولا تَغْزون – ندماً وسدماً .

١٢ **الطِّباق** : وقد اعتمده في كثير من الجمل لاتّفاقه وطبيعة موضوعه القائم على المعارضة والنَّقض . نقع عليه فيما يلي :

– سيم **الخسف** ومنع **النصف** – **ليلا نهاراً** – **سرّاً وإعلاناً** – **اجتماع** هؤلاء على **باطلهم** وتفرُّقكم عن **حقّكم** – **يغار** عليكم **ولا تغيرون** – **تغزون ولا تغزون** – **حمارة القيظ وصبارة القرّ** – **الصيف والشتاء** – **الحر والقرّ** .

١٣ **السّجع** : لم يسرف فيه الإمام إسراف سواه . لكنّه ألمّ به ، مع ذلك ، لضرورة الايقاع ، كما في قوله :

– ضرب على قلبه **بالأسداد** وأديل الحق منه بتضييع **الجهاد** – سيم **الخسف** ومنع **النصف** – **تواكلتم وتخاذلتم** – ولا تغيرون ولا تغزون – ترضون – **الحر والقرّ** – أشباه **الرجال** – حلوم **الأطفال** – ندماً وسدماً – العصيان والخذلان .

ب – **أساليب التجسيد** :

١ **الإخبار الوصفي** : ونعني به أن يعيّن الأديب معنى في لفظه ، ثم يخبر عنه وينعته ويجمع عليه الأفكار والخواطر . نقع على ذلك في مثل قول الإمام : « الجهاد باب من أبواب الجنّة ، فتحه الله لخاصّة أوليائه ، وهو لباس التقوى ودرع الله الحصينة وجنّته الوثيقة ». فهذه الجملة مرتبطة بمعنى واحد في لفظة واحدة هي الجهاد ، وقد وردت سائر الجمل كخبر لها يعيّن خصائصها بالقول ان الجهاد باب الجنّة . وقد كانت هذه النّعت الأولى، ثم اردف بنعت ثانية أو خبر ثان بقوله إنالله فتحه لخاصّة أوليائه ، محدداً بذلك المعنى الأول . وفيما لحق من جمل ، يكرّر ذكر الجهاد والاخبار عنه ، فإذا هو لباس التّقوى ، اي ان من يرتدي بزّته ودرعه وسيفه ، يكون كمن يصلّي ويخشع لخالقه ، ثم تتوالى الجمل بالنعوت والأخبار ، طاغية على المقطع الأول كلّه ، وهو مقطع تقريريٌ ، هادىء ، مستكين .

٢ **الصورة والفكرة** : تتولد الصورة عندما يمتنع عقل الأديب عن ايضاح الأفكار والخواطر ، ليجسّدها بمشهد أو حادثة . وهذه الخطبة تراوح بين الفكرة الذهنيّة المتحرّكة في إطار العبارات الانشائية كالتمني والاستفهام والنّداء ، كما قدّمنا ، والصورة المتولدة من إضافة المعنى الذّهنيّ إلى شكل أو ظاهرة حسيّة . وهكذا نفطن إلى معنى قوله : « لباس التّقوى » إذ جسّد التقوى ، وهي معنى ذهنيٌّ ، نفسيّ ، باضافتها إلى اللّباس ، وقد لا تتولد الصورة من الاضافة بل من الاخبار كقوله : « الجهاد باب من أبواب الجنّة » .

ومثل هذه التعابير تنمُّ عن عمق في الرّؤيا وبعد في حدود الخيال إذ يقدّر للأديب أن يبصر المعاني بحدقة في نفسه . ففي قوله مثلاً : « ألبسه الله ثوب الذلّ » نرى توحيداً بين المشهد الحسّي ومضمونه النفسي او تماثلا بين المضمون النفسي والمشهد

الحسّي . وذاك يعني أن الثّوب ، وهو مظهر حسّي ، يضمر دلالة نفسيّة، يطلعك على واقع صاحبه، فيوحي ، حيناً ، بالفقر وحيناً بالذل والشّقاء ، وأحياناً بالنّعمة والسّلطة والجبروت . وهذا يؤكّد لنا ان الإمام كان يفيد من تجاربه وخبرته في العالم الحسّي وما يقابلها في عالمه النّفسي . واذا ما عكسنا التفسير لقلنا إن الذل معنى لا شكل ولا إطار له ، وقد تولاه خيال الخطيب ، فأناط به شكلاً ، فاكتشف الملامح الماديّة في الأحوال النفسيّة . وقد لا يعدو ذلك قوله : « وضرب على قلبه بالأسداد » تعبيراً عن الضّلال وعمى البصيرة .

٣ **الايقاع** : وهو بالنسبة إلى الخطبة كالوزن والقافية بالنّسبة إلى الشّعر . واذا كانت الخطبة فنّاً نثرياً ، في ظاهرها ، فإنها ، في روح ادائها ، أدنى إلى الشّعر لصدورها عن الانفعال وأخذها بالتهاويل اللفظية والخيالية ، وبخاصة لأنها تهدف إلى التأثير وإثارة الانفعال . ولقد صحب الايقاعُ الخطبة ، منذ عهدها الأول ، في الجاهلية عبر أسجـــاع ظـــاهرة الصّنعة كقول قس بن ساعدة : أيها النّاس ، اسمعوا وعوا . . . » ــ ولقد قام الايقاع في هذه الخطبة على مقوّمات عديدة ، أهمّها :

أ ــ **الجناس والطباق والأسجاع** ، وقد أشرنا اليها في طبائع العبارة .

ب ــ **التوازن في الجمل** ، حتى تبدو وكأنها أشطر متوازية كقوله :

ــ هو لباس التقوى ودرع الله الحصينة
ــ ليلا ونهاراً وسراً واعلاناً
ــ يميت القلب ويجلب الهم
ــ شنت الغارات عليكم ــ وملكت عليكم الأوطان
ــ اجتماع هؤلاء القوم على باطلهم ــ وتفرقكم عن حقكم
ــ قبحاً لكم وترحاً ــ حينَ صرتم غرضاً يرمى
ــ هذه حمارة القيظ ، أمهلنا يسبخ عنا الحر ــ هذه صبارة القر ؛ أمهلنا ينسلخ عنا البرد .
ــ ملأتم قلبي قيحاً وشحنتم صدري غيظاً

ج – **تشابه صيغ الألفاظ في الوزن** ، أي أن ترد الفاظ متقاربة في صيغ صرفيّة متشابهة . مثال ذلك : الحصينة – الوثيقة – نهاراً واعلاناً – شنّت وملكت – حلوم وعقول – لم أركم ولم أعرفكم – جرّت وأعقبت . ملأتم وشحنتم وأفسدتم . أشدّ مراساً وأقدم مقاماً – نهضت وبلغت .

– **توزيع حروف اللين** . وهو أمر يعسر التدليل عليه ببيّنات حاسمة ، إلا أننا ، مع ذلك ، نشعر به كنغم عام يطغى على معظم الخطبة .

٤ **التكرار** : قد يعمد الخطيب إليه تعبيراً عن إلحافه بالفكرة وتأكيده لها ويشترك فيه ، غالباً ، اللفظ مع المعنى كقوله : « هو درع الله الحصينة وجنّته الوثيقة » . فالجنّة هي تكرار معنوي لفظي للدّرع والوثيقة هي تكرار للحصينة في معناها ، كأنهما أشبه بلفظة واحدة . وكذلك قوله : «البسه ثوب الذل وديّث بالصّغار والقماءة» حيث ترادفت الفاظ « الذل والصّغار والقماءة » – أو قوله : « سيم الخسف ومنع النّصف » . والجملتان تنطويان على معنى واحد . ونقع على بعض التكرار في الجمل التالية :

ليلا ونهاراً ، سراً واعلاناً – تواكلتم وتخاذلتم . فقبحاً لكم وترحاً . – يغار عليكم ولا تغيرون وتغزون ولا تغزون ، إذا أمرتكم بالسير اليهم في ايام الصيف ... إذا أمرتكم بالسير اليهم في الشتاء » . « حلوم الأطفال وعقول ربات الحجال » « لم أركم ولم أعرفكم » « جرت ندماً وأعقبت سدماً » « لقد ملأتم صدري قيحاً وشحنتم صدري غيظاً » . « العصيان والخذلان » .

ولا يقتصر هذا التكرار على غايته المعنويّة . بل ان له غاية إيقاعيّة من توافق صيغ الألفاظ والجمل .

٥ الأدلّة والبراهين والمقابلة وقد أشرنا اليها في مظانها .

خلاصة : ألّف الإمام عليّ في هذه الخطبة نزعات ثلاث متباينة أو متوافقة ، وهي النّزعة الدينيّة والنّزعة السياسيّة والنزعة البلاغيّة . واذا كانت نزعتا الدّين والسياسة متوافقتين . فإن النزعة البلاغيّة ، قد تنفرد عنهما أو تتخذل بهما ، إما أن تطغى واما أن تزول . أما الإمام فقد وفق في تأليفها مع تينك النّزعتين ، تخدمهما وتضاعف من وقعهما وتيسّر له .

الأمثال

نماذج من أمثال الامام علي بن أبي طالب

تمرّس الإمام عليّ بالآفات وتواقع معها تواقعاً مريراً فاجعاً ، وخبر ضمائر الناس وعجم عيدانهم عن كَثَبٍ ، وخلص من ذلك كلّه إلى آراء وحكم ، بعضها مثالي ، وبعضها عمليّ ، بعضها متّئد ، وبعضها ساخط ، إلا انها تنطوي ، جميعاً ، على عظة ونصح يفيدان الانسان في أمر دينه ودنياه . وحِكم الإمام شاملة لا تغفل عن ايّ معنى من معاني الحياة ولا عن اية قيمة من قِيمِها ، بل ان حكمه كانت ، في معظمها ، محاولة لتحديد تلك المعاني ، وبلورة تلك القيم وجلائها . ولا مجال لتقنين تلك الحكم وضبطها في موضوعات عامة ، لأنها متشابكة المعاني ، تدخل معظمها في إطار موضوعات عديدة . إلا ان طبيعة الدراسة تقتضينا بعض التصنيف فنقرِّب منها ما يتقارب في وجه من وجوه القول ، ونضبطها تحت عناوين شكلية ، إيضاحاً وتيسيراً لها .

١ً . الحكم المتعلقة بالمعاشرة والعلاقات العامة :

يوصي الإمام في هذا الشأن بحسن الأحدوثة واللّين والمودة ، ليكسب المرء حبّ الآخرين ، فيقبلوا عليه ويواصلوه ، ويتمنّوا عشرته : « خالِطُوا النّاسَ مُخالَطةً إنْ مِتُّمْ مَعَها بَكَوا عليكُم ، وإنْ عِشْتُمْ حَنُّوا إليكم » . وهو يرى أنّ اكتساب الأعوان والأصدقاء دليل على الصلاح والقدرة ، لأن « أعجز الناس مَنْ عجز عن اكتساب الإخوان ، وأعجز منه مَنْ أضاع من ظفر به منهم » . فالصداقة دلالة على فضيلة النفس وحسن التصرُّف والمبادرة . إذ ان الانسان لا يقبل على سواه الا إذا أنس فيه الخير والمسالمة والالفة . الصداقة تجسيد لواقعه وتمثيل عليه . فان كان قاسي القلب ، فظّ الطّباع ، خَلوفاً ، عديم الوفاء، تباعد وجلا الناس عنه ، وإن لانت عريكته ، وعذبت أخلاقه ، وانضبطت نفسه ، وظهر منها الصدق وبانت عليها الاستقامة ، تكاثر الأصحابُ حواليه ، وربطوا أسبابهم به : « قلوبُ الناسِ وحشيَّة،

فمَن تألَّفها أقبلت عليه » . فالناس ينفرون ويتجافون ، حتّى إذا أسلفت لهم المودَّة ، وقدّمتَ لهم الرِّفق ، وشعروا أنك تصادقهم ، وتعطف عليهم ذهب عنهم توحُّش الطباع ، ولانت قسَماتُهم ، وانفرجت لك أساريرهم ، وتفتّحت قلوبُهم . فكيف إذا هم بادأوك المودَّة ، وقدَّموا لك الفضل : « إذا حُيِّيتَ بتحيَّة فحيِّ بأحسنَ منها وإذا أسدِيَتْ اليكَ يدٌ ، فكافئها بما يُربي عليها ، والفضلُ مع ذلك للبادي » . ولا ينبغي أن تتخذ التحيَّة ههنا بمعناها المباشر ، بل بما تشير اليه من عمل المعروف ، وسبق في الفضل . فقد يحيِّي الانسان سواه بلسانه ، ويحيِّيه بعمله وتصرُّفه معه ووقوفه إلى جنبه ، يحييه بالجميل والوفاء ، وصيانة حُرماته وكرامته وحفظ جيرته . فثمَّة قوم يأنفون من أن يحيُّوا من هم دونهم ، يحقِّرونه ويضائلون من قدره ، ويعتزُّون بحَسبَههم ونسَبهم ومنصبهم ، والإمام يفطن إلىذلك فيشير اليهم بالقول: « قيمةُ كلِّ امرئٍ ما يُحسِنه » .

والشريف الرَّضي ، جامع كتاب « نهج البلاغة » يُردف هذه الحكمة بقوله : « إنها الكلمة التي لا تعاب لها قيمة ، ولا توزن بها حكمة ، ولا تقرن إليهاكلمة ». وليس احتفال الشريف وتعظيمه لها إلا لما تنطوي عليه من تعديل في القيم الاجتماعيَّة ، وتقاليد الشرف المتوارث ؛ وهو وإن لم يُفصِّل معناها ، ويبرِّر إعجابه بها ، فقد فطن بالحدس إلى عمقها وثوريتها ؛ فكأن الإمام أرادَ أن يقول من خلالها ، إن قيمة الانسان بانسانيته ، قيمته بنفسه، وقدره فيما يقدر عليه. وكان معاصروه يقحمون عليه قيماً مصنوعة ، زائفة،قيمة المال والجاه والسلطة والنسب ، وقد جاء الإمام يُسقطها ويعرِّي الانسان عنها ، ويهبه قيمة لذاته من ذاته . هذا القول يظهر الجانب الانسانيِّ المطلق في حكم عليّ ، إذ أحسَّ بالفروقات الاجتماعيَّة تنهض وتقوم على أُسسٍ مزورة وبخاصة عندما تفسد الأمم وتختلُّ مقاييس الأشياء : « يأتي زمان لا يُقرَّب فيه إلا الماحِلُ[1] ، ولا يُظرَّفُ فيه إلا الفاجِرُ ، ولا يُضعَّف فيه إلا المنصِف» . والإمام يدلُّ ، هنا، على الفضيلة من سيطرة الرذيلة وتَعَسُّفِها ، يعزُّ عليه ، بل يحنق أن يقدَّم رجل السعاية على رجل الكِفاية ، وان لا يَطرب النَّاس

---

١ – الماحل : الساعي بالوشاية عند السلطان .

ويأنسوا إلا للخلاعة والخلعاء وأن يسود حديث الفسق على أحاديث الصدق ، وان يستهان بصاحب الحقّ لضعفه عنه وعجزه إزاءه .

ويميل الإمام في تقدير الفضائل وتحديدها ميلاً نفسياً ، داخلياً ؛ انها تنبع من الوجدان ، وتظهر في الموقف الأخلاقي ، اكثر مما تبين بالأعمال والتصرفات الماديّة : «قَدْرُ الانسانِ على قَدَرِ هِمتّهِ، وصِدقُهُ عَلى قَدَرِ مُروءتِه ، وشجاعَتُه عَلى قَدر أنفتِه ، وعِفّتُه عَلى قدَرِ غيرته» . وتحديد الفضائل في هذه الحكمة يقوم على مقارنتها ، بعضاً ببعض ، يعرِّف إحداها بالأخرى ، ويكشف معنى فيها من مقابلته بمعنى سواها . أما تقدير المرء بقدر همتّه ، فقد عَرَضنا له ، قبلاً ، واستنفدنا غرض القول فيه . أمّا تقدير الصِّدق بقدر المروءة ، فيعني أن القول لا يجدي إذا لم يصحبه العمل ، فيحققه ، ويمنحه وجوداً فعلياً . المروءة هي صدق عملي ، صدق في العاطفة الانسانيّة ، صدقٌ في محبّة الآخرين والتفاني لأجلهم . وكذلك ، فإن الشجاعة ليست في قوّة الساعد ، واقتحام المعارك ومواجهة الخصوم ، بل هي بطولة العزم في النفس ، هي الإباءُ والرفض ، وعدم الإذعان لمصير الذلّ الذي يقسر عليه . الشجاعة هي في الآنفة ، أي في قبول الاضطهاد والخسارة والكراهية ، دون أن نمالىء أو نتخلى عن مَوقف أو نكاذب الناس لاجتناء فائدة أو قضاء مصلحة .

أما علاقةُ العفةِ بالغيرة ، فتنتج من انطواء معنى العفة على التضحية والترفع وانعدام الانانية . العفيف يترفع ويتصوّن ، ويتعاظم على الشهوة التي تغرر به ويتيسر له إشباعُها ، ومن تعفف عن اجتلاب الحظوة لنفسه ، يغتبط بان يسوق الخير لسواه، يغار عليه ، يسعفه ، يمنحه من اهتمامه وعنايته .

إلا أنّ للعفة وجهاً آخر . « **العفاف زينة الفقر** » وهذا الضرب من العفة ، هو أعظم بطولةً من أي نوع آخر، لأن عفته ليست عفة الاختيار والشبع والقدرة، بل عفة عن الشيء مع الحاجة إليه واحتمال العذاب والبؤس من دونه . إذا عفّ الغني ، فلا جدارة ولا استحقاق له ، لأنه عفّ عمّا هو بغنى عنه ، عمّا يقوى على امتلاكه ساعة يشاء ، وقدرة امتلاك الشيء تفقد الشيء قيمته ، بينما العجز والحاجة يضاعفان من الرغبة ، كما أن الحرمان يزيد من قيمته . فاذا عفّ الانسان ،

رغم حوافز الألم والحاجة والحرمان ، عندئذ ، تكون عفته عفة حقيقة ، عفة ذات جدارة ؛ لأنه قهر نفسه من خلالها وانتصر عليها .

وثمة عفة اللسان عن النميمة والكذب والأذى : « واجْعَلوا اللِّسانَ واحداً ، وليخزنُ الانسان لسانه ، فانَّ هذا اللِّسانَ جموحٌ بصاحبه . والله ، ما أرى عَبداً يتَّقي تَقوى تَنْفَعُه ، حتى يَخزنَ لِسانه ، وان لِسَان المُؤمنِ من وراءِ قَلبه . وان قَلبَ المُنافق من وراء لِسانه ، لان المُؤمنَ إذا أرادَ أن يتكلَّم بِكلامٍ ، تَدَبَّره في نَفسه ، فان كان خَيراً أبْداه ، وإن كان شراً واراه ، وان المُنافِقَ يتَكلَّم بما أتى على لِسانِه ، لا يَدري ماذا له وماذا عليه » .

هنا يعرض الإمام للصدق والكذب ويتكلم عن اللسان كناقل للخير والشرّ ؛ وهو يطلب من أتباعه ان يكون لسانهم واحداً ؛ وتوحيد اللسان دعوةٌ إلى القول الواحد ، فلا نعدِّل من الواقع والحقيقة ، وفقاً للظروف والأشخاص او لفائدة نفيدها . ان نتكلم الحقَّ والحقُّ واحد ؛ ولعلَّ الإمام يشير هنا إلى ذوي الأغراض والغايات الذين يطلقون ألسنتهم ، فيختلفون في رواية الخبر الواحد او عرض الحقيقة الواحدة ، يحذفون ويضيفون ، يقدِّمون ويؤخرون ، يحادثون فلاناً بهذا ، وآخر بذاك ،يستعيرون لكل مقام لساناً يصلح له ؛ ولندع لساننا منوطاً بعقلنا وإرادتنا ، ولا نطلق له عِنان الباطل والنفاق .

إلا ان الإمام لا يصدر في تعاليمه عن العقل والخبرة وحسب ، بل يصدر ، قبل اي شيء ، عن يقين دينيّ يؤمن به . فأخلاقيَّته هي الأخـــلاقية الدينية ، والفضيلة التي يبشر بها ويدعو اليها هي التي تجعل الانسان مؤمناً ، والرذيلة التي ينهى عنها هي التي تجعل الانسان كافراً . فالثرثار المهذار الذي لا يجعل قلبه يترصد لسانه ، بل يدع لسانه يسوق قلبه ، هو المنافق المشوب الايمان ، لأن اللسان اذا عبَّر عن القلب ، كان صادقاً ، مخلصاً ، وفضلاً عن ذلك لا ينطق الا بالرِّفق والمحبّة والرحمة . القلب هو باعث هذه الفضائل ، وهو مركزها . فالقول ليس حقيقاً ان يقال الا اذا كان في سبيل الحقيقة والمحبة .

ومثال ذلك ، ايضاً هذه الحكمة : « الكلامُ في وِثاقِكَ ما لم تتكلَّمْ به ، فإذا تكلَّمتَ به صرتَ في وِثاقِه ، فاخزنْ لسانك ، كما تخزنُ ذهبَك ووَرِقك فرُبَّ كلمةٍ سلبَت نِعمة ، وجلَبت نِقمة . »

٢ً . العلم :

أ ــ **العلم والمال** : ثبت للإمام عليّ ان الناس يميلون إلى المال عن العلم ، ويستوثقون به عليه ، ولا يرون خيراً الا فيه او قوة من دونه . يكنزونه كنزاً ، لا يقدِّرون الربح والخسارة الا به ، ويشقون بجمعه ويتعسون بانفاقه وبذله . وفي ذلك يقول : « العِلمُ خيرٌ من المالِ ، العلمُ يحرسُك وأنت تحرُسُ المالَ ، والمالُ تُنقِصُه النَّفَقةُ ، والعِلمُ يزكو على الإنفاق ، وصَنيعُ المالِ يزولُ بزواله ــ العلمُ حاكِمٌ . والمالُ محكومٌ . هَلكَ خُزّانُ الأموالِ وهُمْ أحياءٌ ، والعُلماءُ باقُونَ ما بَقيَ الدَّهرُ » . فالمال يقتضي حراسة ، والحراسة توحي بالتيقظ الدائم ، بالحذر ، وهذان يورثان القلق ويؤدِّيان إلى الهموم ؛ الحراسة تقتضي من صاحب المال ان ينفق من وقته ومن جهده العقلي ومن نفسه ليُحفَظ المال ، فنحن لا نملك مالنا ، بل هو يملكنا ، هو يرتهننا ، ويرتهن تفكيرنا ويشغل خاطرنا . ومع هذا ، فلا بدَّ للمال من ان يُنفق فينقص ، وفي نقصه غصَّةٌ ومشقَّة ، ومهما تدنَّقنا به ، وحرصنا عليه ، فإن الحاجة والضرورة تقتضياننا النفقة . اما العلم ، فــلا ينقص اذا أنفقنا منه ومنحنــاه إلى الآخرين ، بل إن النفقــة تجلوه وتبــلوره وتنضجه وتزكيه . فنحن نمتلك المــال امتلاكاً مؤقتاً ، نملكه ولا نملكه ، لأننا لا نقوى على الاحتفاظ به ، أما العلم فنمتلكه امتلاكاً دائماً ، نملكه بالفعل ومن كسبَه كسبه طيلة حياته ، وبقي من دونه بعد مماته ؛ ولعل الإمام كان يشير إلى هذه الفكرة في قوله: « هلك خزّان الأموال وهم أحياءٌ ، والعلماء باقون ما بقي الدَّهر » . المال يهلك اصحابه بتدبيره وتكثيره والابقاء عليه ، يجزعون ان يثمِّروه ، فيضيع ، ويشفقون ان يخزنوه فيخسروا فائدته ؛ وهم بين هذا وذاك ، يشغلون به ، ويتكرَّسون له ، فتحيط بهم الهموم ، وتجتاحهم الوساوس ، فيقتلهم الهم والغمُّ ، وهم أحياءٌ . المال الذي يعتصم به الانسان لا يعصمه ، بل يوري به الجزع والفزع ، والغنى الحقيقي هو غنى الانسان بعقله ، ولا فقر

حقيقياً الا الجهل وضعف العقل : « لا غنى كالعقل ، ولا فقر كالجهل ، ولا ميرات كالأدب » . والغنى هنا بمعنى السعادة والنجاح ، المرء يسعد بعقله ويشقى به ، فمن أحسن التفكير استقامت سيرته وأعمالُه وقدّر الاشياء أقدارها الحقيقيّة ، فلم تغرّر به ، ولم تتعاظم عليه . أما اذا كان جاهلاً ، فانه فقير ، كأنه لا يملك مادّة للسعادة ، بل يكون تاعساً ، واهماً ، تقوى عليه المادة وهو لا يقوى عليها .

ب ــ **العلم والعمل** : والحكمة تقضي بان لا يعمل الانسان دون ان يعلم ، وان لا يعلم دون ان يعمل ، بل ان يتقدم العلم كل عمل ، وان يلحق العمل بكل علم نعلمه ، اذ لا جدوى من علم نعلمه ، ولا نُحقّقه ، او عمل نعمله ولا ندري قيمتَه وغايته ، ضلاله وصوابه ، خيره و شرّه . العلم والعمل متلازمان ، متكاملان ، يتموان جنباً إلى جنب كالسبب والنتيجة أو النتيجة والسبب : «العلمُ مقرون بالعمل، فمن علم عمل ، والعلم يهتف بالعمل، فان أجابه وإلا ارتحل عنه» . ومن قوله : « من أطال الأمل أساء العمل » اي ان الذي يُغرق في التفكير والكلام ، يتشوّق إلى الشيء ولا يسعى اليه ، فان أمله يخيب ويسوء عمله ويصاب بالفشل .

٣ً . **الغنى والفقر** : للإمام رأي خاص في المال ، قدّمنا شيئاً منه في مقارنتنا بينه وبين العلم . وهو يفضح خدعته وزيفه ، ولا يبرح يحذّر الانسان من باطله . فالمال هو مادة الشهوات اي انه يشوّق إلى الحرام ، ومن يمتلكه تذعن الشهوة وتتيسر له . فهو يبتاعُها ابتياعاً . والمال يورث الظلم إذ يتخم به معشر من القوم ويتضوّر آخرون : « ما جاع فقير الا بغنى غني ، والله تعالى سائلهم عن ذلك » . الغنيّ الذي يختزن ماله ويتقتّر به ، يمنع عنه سواه ، يأخذ ماله وما لهم منه ؛ وفي ذلك إشارة إلى ما ندعوه في عصرنا عدالةً اجتماعيّة تقسط في كسب الكاسبين ما يفي برزْقِ سواهم ممّن لا يكسبون او يكسبون ما لا يقوم بأودهم .

إلا أن من يحيط باراء عليّ في المال إحاطة كاملة، يراه يقف منه موقفاً حائراً، فهو حيناً يرذله ويمقته ويستخف به ويقللُ من قدره ، وحيناً آخر يصوّر فاقده بصورة الشقاء والبؤس تحيطُ به القسوة والغُربةُ : « الغنى في الغُربة وطن والفقر في الوطن غُربة». والغربة تعني الوحشة وعدم الانتماء الى الجماعة التي يحيا الانسان فيها ،

فهو يعجز أن يسير سيرها ، أو أن يقف وقوفها وأن ينفق إنفاقها ، فيعتزل النّاس ، ويتجنب مجالسهم أو هم يتجنبون مَجلسه ، فيشعر أنه غريب ، لا صديق يصادقه .

والإمام يخشى أذى الفقر ، ويجزع منه على ابنه : « يا بنيّ ، إني أخافُ عليكَ الفَقْر ، فاستعِذْ بالله منه ، فإنّ الفَقْرَ مَنْقَصَةٌ للدين ، مَدْهَشَةٌ للعَقْلِ ، داعيةٌ للمَقت » . ويقول في مقام آخر ، مظهراً سخطه على الفقر : « لو كانَ الفَقْرُ رَجُلا لَقَتَلْتُه بسيفي هذا » .

وهكذا فان المال مظهر من مظاهر عبوديّة الإنسان ، يعمل لاكتساب مال يحتقره ، دون أن يكونَ له غناء عنه ؛ ندفع لقاءه عمرنا ولا يعطينا إلا شبعاً مادياً تتضورُ معه النّفس ، وتبقى خاوية .

وهكذا كان الامام في شتى حكمه ، يقيّم المال بالنسبة إلى الدّين ، فيرى الإنسان زائلا عنه وهو باقٍ بَعدَه ؛ يَجمع ماله للوارث ، لا يفيد منه : « يا ابنَ آدم ما كَسبتَ فوقَ قُوتِك ، فأنتَ فيهِ خازنٌ لغيرك » . ويقول أيضاً : « إن أعظم الحَسَرات يَومَ القيامة ، حسرةُ رَجُلٍ كَسَبَ مالا في غير طاعة الله ، فَورّثه رَجُلٌ ، فانفقه في طاعةِ الله سبحانَه ، فَدَخَلَ بهِ الجنّة ، ودخَلَ الآخر به النّار » .

٤ . **معرفة النفس** : بين الإمام عليّ وسقراط تقارب في الحكمة ، فقد أثر عن سقراط قوله : « اعرف نفسك » ومن خلال هذه المعرفة قدّر له ان يعرف الحياة والكون وان يعرف الحقيقة والفضيلة والسعادة . والإمامُ عليّ يحثُّ المؤمن ان يَعْرِفَ واقع نفسه ، ان يتفحّصه وينظر فيه ، أبداً ، ليستطلع حقيقته ولا يضلّ عنها : « هلك امرؤٌ لا يَعْرفُ قَدْره » . « من نظر في عيب نفسه ، اشتغل عن عيب غيره » . « كفاك أدباً لنفسِكَ اجْتِنابَ ما تَكْرَهُ مِنْ غَيْرِك » .

وهذه الاقوال تتفق مع نزعة الامام نزعة داخلية في معظم تعاليمه ، فالفضيلة لا ترد من الخارج بل تصدر عن الداخل ؛ إنها نَوْعٌ من الانضباط والتبصّر ، بحيث يكشف الانسان عيوبه ، ويَضَعَها نصب عينيه ، يستذكرها ، دائماً ؛ واذا شاهد

فهو يعجز أن يسير سيرها ، أو أن يقف وقوفها وأن ينفق إنفاقها ، فيعتزل النَّاس ، ويتجنب مجالسهم أو هم يتجنبون مَجلسه ، فيشعر أنه غريب ، لا صديق يصادقه .

والإمام يخشى أذى الفقر ، ويجزع منه على ابنه : « يا بنيَّ ، إني أخافُ عليكَ الفَقْر ، فاستعِذْ بالله منه ، فإنَّ الفَقْرَ مَنْقَصَةٌ للدين ، مَدْهَشَةٌ للعَقْلِ ، داعيةٌ للمَقت » . ويقول في مقام آخر ، مظهراً سخطه على الفقر : « لو كانَ الفَقْرُ رَجُلا لَقَتَلْتُه بسيفي هذا » .

وهكذا فان المال مظهر من مظاهر عبوديَّة الإنسان ، يعمل لاكتساب مال يحتقره ، دون أن يكونَ له غناء عنه ؛ ندفع لقاءه عمرنا ولا يعطينا إلا شبعاً مادياً تتضورُ معه النَّفس ، وتبقى خاوية .

وهكذا كان الامام في شتى حكمه ، يقيِّم المال بالنسبة إلى الدِّين ، فيرى الإنسان زائلا عنه وهو باق بَعدَه ؛ يَجمع ماله للوارث ، لا يفيد منه : « يا ابنَ آدم ما كَسبتَ فوقَ قُوتِّك ، فأنتَ فيه خازنٌ لغيرك » . ويقول أيضاً : « إن أعظم الحَسَرات يَومَ القيامة ، حسرةُ رَجُلٍ كَسَبَ مالا في غير طاعة الله ، فَورِثه رَجُلٌ ، فانفقه في طاعةِ الله سبحانَه ، فَدَخَلَ بهِ الجنَّة ، ودخَلَ الآخر به النَّار » .

٤ً . **معرفة النفس** : بين الإمام عليّ وسقراط تقارب في الحكمة ، فقد أثر عن سقراط قوله : « اعرف نفسك » ومن خلال هذه المعرفة قدِّر له ان يعرف الحياة والكون وان يعرف الحقيقة والفضيلة والسعادة . والإمامُ عليّ يحثُّ المؤمن ان يَعْرِفَ واقع نفسه ، ان يتفحَّصه وينظر فيه ، أبداً ، ليستطلع حقيقته ولا يضلَّ عنها : « هلك امرؤٌ لا يَعْرِفُ قَدْرَه » . « من نظر في عيب نفسه ، اشتغل عن عيب غيره » . « كفاك أدباً لنفسِكَ اجْتِنابَ ما تَكْرَهُ مِنْ غَيْرِك » .

وهذه الاقوال تتفق مع نزعة الامام نزعة داخلية في معظم تعاليمه ، فالفضيلة لا ترد من الخارج بل تصدر عن الداخل ؛ إنها نَوْعٌ من الانضباط والتبصُّر ، بحيث يكشف الانسان عيُوبه ، ويَضَعُها نصُب عينيه ، يستذكرها ، دائماً ؛ واذا شاهد

الرثاء

نموذج من متمم بن نويرة

لَعَمْري ، وما دَهري بتأبينِ مالكٍ ، ولا جزِعٌ مما أصابَ فأوجعا ![1]

صفات مالك

لقد كفَّنَ المنهالُ ، تحتَ ردائهِ ، فتىً غيرَ مِبطانِ العشيّاتِ ، أروعا ،[2]

ولا بَرَماً ، تهدي النساء لعرسهِ ، اذا القشعُ من حسِّ الشتاء تقعقعاً .[3]

لبيبٌ أعانَ اللبَّ منهُ سماحةٌ ، خصيبٌ ، إذا ما راكبُ الجدبِ أوضعا ،[4]

---

١ – اقسم بعمري ان دهري ليس بمعني برثاء اخي مالك ولا هو بمشفق علي لما اصابني من ضرباته الموجعة .

٢ – المنهال : ابن عصمة الرياحي الذي كفن مالكاً بثوبيه . المبطان : الضخم البطن . غير مبطان العشيات : أي لا يعجل بالعشاء ، انتظاراً للضيف . الاروع : ذو الروعة والهيئة . يقول ان الذي كفنه كفن فيه امرءاً رائع الطلعة ، محباً للضيف لا يتعجل العشاء ، بل يتمهل به ، ليلقى عليه من يطرأ من الناس .

٣ – البرم : الذي لا يدخل مع القوم في الميسر لفقره أو خساسته . القشع : خيمة من جلد . يقول انه يقبل على كل أمر بشجاعة ونخوة ، ولا يتجنب الانفاق بخلا ، بل انه يعمل ويكسب وينفق ولا يدع النساء تعلن زوجه ، عندما يشتد عصف الريح في الشتاء بل انه يقوم عليها ويكفيها مؤونتها في كل حال .

٤ – خصيب : كثير الخير . اوضع : اسرع في السير . أي اذا ما اتاه مجدب مسرع وجد عنده العطاء الكثير والخصب والكرم ، اي انه يغدق ويكرم فيما يفتقر الاخرون ويعوزون .

أغرّ كنصلِ السيف يهتزُّ للندى ، إذالم تجدْعندَ امرىءِ السوءِ مطمعاً . [1]

ويوماًإذا ماكظَّكَ الخصمُ،إنْ يكنْ نصيرَكَ منهم ، لا تكنْأنت أضيعا؛ [2]

وماكانَ وقّافاً، إذا الخيلُ أحجمَتْ، أخا الحربِ صَدقاً، فياللقاء،سميدعا. [3]

وماكانَ وقّافاً،إذا الخيلُ أحجمَتْ ، ولا طالباً ،منخشيةِ الموتِ،مفزعاً. [4]

ولا بكهامٍ ناكلٍ عن عدُوِه ، إذا هو لاقى حاسِراً أوْ مقنَّعاً. [5]

استدعاء البكاء

١٠فعينيَّ ، هلاَّ تبكيانِ لمـالكٍ ، اذا اذرتِ الريحُ الكنيفَ المرَفَّعا ؛ [6]

وللشَّربِ فابكي مالكـاً ، ولبُهمةٍ شديدٍ نواحيه على مَن تشجَّعا ؛ [7]

---

١ – يستكمل معنى البيت السابق ، ويقول انه يهرع للعطاء والنجدة ، مهتزاً كالسيف ، فيما يبخـل الآخرون بمالهم .

٢ –كظك : غمك . يقول انه اذا راغمك خصمك ونال منك ، فلن تلفى مظلوماً ، ضائـع الحق ، اذا ما قام الى جانبك وانجدك .

٣ – ضرس : كدح ، اثر . الصدق : الصلب . السميدع : السيد الكريم ذو الهمة العالية . المعنى انه اذا ما وهن الآخرون في القتال وتخاذلوا ، تجده صلباً ، لا يتراجع ولا يجبن ، بل يقيم عـلى القتال كالسيد الكريم العالي الهمة .

٤ – يقول انه لا يتراجع اذ تحجم الخيل ، كما انه لا ينجو بنفسه هرباً من الموت ، بل يتعرض للقتال ولا يفر منه .

٥ – الكهام : الجبان . نكل عن عدوه : نكص وضعف حاسراً : لا مغفر عليه ولا درع. يستكمل المعنى ويقول انه لم يكن جباناً ، يرتد عن عدوه ، عندما يواجهه ، اكان دارعاً ام حاسراً .

٦–الريح والقاء الحظيرة كناية عن شدة وطأة الشتاء . انه يستبكي عينيه لاخيه ويمتدحه ويتحسر لفقده ، عندما يشتد عصف ريح الشتاء فترفع الكنيف وتذروه . اي انـه يبكيه لنجدتـه القوم في زمن الشدة والضيـق .

٧ – البهمة : الشجاع . يتحسر ويبكي لفضائل اخيه في المنادمة وأدب الشراب ، اذ لم يكن يتماجن او يفحش ، كما يبكيه لشدته في التصدي للبطل الشجاع الذي يردي من يواجهه ويتعرض له .

وللضيفِ إنْ ارغى طُروقاً بعيرَهُ ، وعانٍ ثوى في القدّ حتّى تكنَّعا ، ١

وأرملةٍ تمشي باشعَثَ مُحثَلٍ ، كفرخِ الحبارى راسُهُ قد تضوَّعا . ٢

اذا ابتدرَ القومُ القِداحَ وأوقدتْ لهم نار ايسارٍ ، كفى مَن تضجَّعا ٣

١٥وإن شهِدَ الأيسارَ ، لم يلفَ مالكٌ على الفرث يحمي اللحم ان يتمزَّعا ، ٤

الجزع وطول الصحبة

أبى الصبرَ آياتٌ أراهــا ، وأنني أرى كلَّ حبلٍ ،دون حبلكَ،أقطعا، ٥

وأني متى ما أدعُ باسمكَ لا تُجبْ ، وكنتَ جديراً أنْ تجيبَ وتُسمعا . ٦

وعشنَا بخيرٍ في الحياةِ ؛ وقبلنــا أصابَ المنايَا رهطَ كِسْرى وَتُبَّعا. ٧

---

١ – ارغى بعيره : كان من عادة العرب ان الرجل اذا ضل ارغى بعيره اي حمله على الرغاء لتجيبه الابل برغائها ، او تنبح لرغائه الكلاب فيقصد الحي . العاني : الاسير . القد : السير من الجلد . تكنع : تقبض ، يبس . يتحسر عليه أيضاً لهرعه الى نجدة الصعيف الضائع الذي يرغي بعــيره ، وللاسير المقيد الذي كان يفتديه ، بعد ان هزل في قيده .

٢ – الاشعث : المتلبد الشعر . المحثل : السيء التغذية ، اراد به ولدها . تضوع : تفرق ، ارد شعره يبكيه ، ايضاً لنجدته المرأة البائسة التي تسوق ولدها الهزيل ، المتشعث الشعر البـــادي كافراخ الحبارى ، اي الطيور الواهية ، الضعيفة .

٣ – الايسار : ج. يسر : الشريف الذي يلعب بالميسر . تضجع : تكاسل ، قعد عن القيام بالواجب . القداح : ج. القدح : السهم في لعب الميسر ، النصيب . يقول : اذا بقي من القداح شيء لم يؤخذ ، اخذه مع قدحه ، فله عليه غنمه وعليه غرمه .

٤ – شهد : حضر . الفرث : حشوة الكرش . يتمزع : يتفرق . يقول لا يمنع نصيبه ان يتقسمه الفقراء

٥ – يقول لا صبر مع ما اراه من معالم وآثار اذكرك اذا رأيتها .

٦ – يتلهف لذكر أخيه وموته ، ويقول انه لا يزال يناديه ، دنو ان يجيبه ، وقد كان يهرع من قبل الى اجابته ونجدته .

٧ – كسرى : من ملوك الفرس الساسانيين ، وقد يعتبر لقبــاً لجميعهم في نظر العرب ، تبــع : لقب لملوك اليمن . يشرع في هذا البيت بالاتعاظ بعظة الدهر ، ويقول انهما كانا سعيدين ، معاً ، في حياتهما الا ان الدهر الذي أخنى على الاكاسرة والتبابعة فرق بينهما وأصابهما بالنكد .

وكنا كندماني جذيمة ، حقبة من الدهر ، حتى قيل لن يتصدعا ، [1]

٢٠ فلما تفرقنا ، كأني ومالكاً ، لطول اجتماعٍ ، لم نبت ليلة معاً . [2]

فإن تكن الأيام فرقن بيننا ، فقد بان محموداً أخي ، يوم ودعا . [3]

أقول ، وقد طار السنا في ربابه بجونٍ يسح الماء حتى تريعا : [4]

سقى الله أرضاً حلها قبر مالكٍ رهام الغوادي المزجيات ، فأمرعا ؛ [5]

وآثر سيل الواديين بديمةٍ ترشح وسمياً من النبت خروعا ، [6]

٢٥ فمنعرج الاجناب من حول شارعٍ فروى جبال القريتين ، فضلفعا ؛ [7]

فوالله ما أسقي البلاد لحبها ، ولكنني أسقي الحبيب المودعا . [8]

---

١ – جذيمة : الملك جذيمة الابرش ، وندمانه هما مالك وعقيل ابنا فارج وقد ظلا حتى فرق الموت بينهم ويضرب بهما المثل بطول المنادمة اذ يقال انهما نادماه اربعين سنة . يقول : بقينا مجتمعين دهراً حتى قيل ان الدهر لا يتصدع لنا ولا يتكدر .

٢ – يقول انه اذ فرق الموت بيننا بتنا وكأننا لم نجتمع ولم نسعد، بعضنا ببعض، من قبل . اي ان سعادتهما الماضية زالت وكأنها لم تكن .

٣ – اذا كانت الايام قد فرقت بينهما ، فان ما يعزيه بعض العزاء ان أخاه لم يذم قبل موته بل كان كريماً ، محموداً .

٤ و ٥ – السنا : البرق . الرباب : السحاب . المتراكم الجون : السحاب الاسود . تريع : تردد واضطرب . الغوادي : الامطار النازلة عند الصبح . واحد الرهام رهمة : المطر الضعيف الدائم . المزجيات : اسم مفعول من ازجاه ، اي ساقه ودفعه . امرع : خصب اذ شاهد البرق يتخطف السحاب فينهمر المطر الغزير مضطرباً ، متواصلا يقول انه يستسقي لقبر اخيه ذلك المطر ويرجو ان يروي قبره السحب الغوادي ليخصب ويمرع .

٦ – آثر : خص . الديمة : المطرة تدوم اياماً بلا ريح . ترشح : تنمي . الوسمي : اول النبات . الخروع : اللين من كل شيء. يستكمل المعنى ويصف المطر الذي يستسقيه لقبر اخيه ويتمنى ان ينهمر على قبره حتى ينبت النبات الخضل الندي .

٧ – شارع : والقريتان، وضلفع: مواضع. يعين في هذا البيت المواضع التي يرجو ان يصيبها السيل على غرار امرىء القيس ومن اليه .

٨ – يستدرك في هذا البيت ويقول انه لا يستدر السحاب لتمرع البلاد التي ينزل فيها ، بل انه يستدره حباً بأخيه المضطجع بقبره فيها .

تحيتهُ مني ، وإن كانَ نائياً ، وأمسى تراباً فوقهُ الأرض بلقعا . ١

مخاطبة زوجته

تقولُ أبنةُ العمري : مالكَ بعدمَا أراكَ قديماً ناعِمَ الوجه ، أفرَعا ؟ ٢

فقلتُ لها : طولُ الأسى ، اذ سألتِني ، ولوعةُ حزنٍ تتركُ الوجه ، أسفعا ، ٣

٣٠وفقدُ بني أمي تولَّوْا ، ولمْ أكنْ خلافَهُمُ أن أستكينَ ، فأضرعا . ٤

ولكنني أمضي على ذاكَ مُقدِماً ، إذا بعضُ من يلقي الخطوبَ تضعضعا . ٥

وغيَّرني ما غالَ قيساً ، ومالكاً ، وعمراً ، وجزْءاً ، بالمشقَّرِ ، ألمعا ، ٦

وما غالَ ندمانِي يزيدَ ، وليتَني تمليْتُهُ بالأهلِ والمالِ أجمعا . ٧

وإني وإنْ هازَلتني ، قد أصابني مِن البثِّ ما يُبكي الحزين المفجَّعا . ٨

ولستُ ، إذا ما الدَّهرُ احدثَ نكبةً ورزءاً ، بزوَّار القرائبِ أخضعا . ٩

قعيدَكِ أنْ لا تُسْمعيني ملامةً ، ولا تنكئي جرحَ الفؤادِ فييجعا ! ١٠

---

١ – البلقع : الارض القفر – يحيي اخاه بالرغم من بعده وقد امسى تحت التراب .

٢ – ابنة العمري : زوجته . ما لك : اي ما لك شاحباً هزيلا بعد ان كنت ناعم الوجه ، غض الاهاب .

٣ – أسفع : من السفعة : سواد يضرب الى حمرة – يجيب ان الهزال والتشويه أصاباه مما حل به من أسى وحزن يخلفان الوجه أسود .

٤ – خلافهم : بعدهم . الضرع : الذلة والاستكانة – يستكمل المعنى ، ويقول انه يحزن لمن فقد من بني قومه وان كانت المصائب التي حلت به لم تخلفه جباناً مخذولا .

٥ – يقول : لكنني مع ما اصابني من النكبات ، اسير الى العدو متقدماً عندما يتخلف ويجبن من يلقى خطوب الحرب . ويروى : اذا بعض من لاقى الخطوب تكعكعا .

٦ – غال : اهلك . قيس وعمرو : من بني يربوع . جزء : ابن سعد الرياحي . وقد قتلهم جميعاً الاسود ابن المنذر ، يوم اوارة . المشقر : حصن بالبحرين . المعا : اراد الذين معا .

٧ – يزيد : ابن عم الشاعر ونديمه . تمليته : عشت معه ملاوة من الدهر ، وتمتعت به ، والملاوة : مدة العيش ، بالاهل : بدلا من الاهل – يبكي على ندمانه يزيد ويفديه بقومه وماله .

٨ – البث : الحزن الشديد – أي انه أصيب بما يخلف المرء باكياً مفجعاً أبد الدهر .

٩ – القرائب : ج القرابة : القريب . الاخضع : الراضي بالذل – يفخر في هذا البيت فخراً واضحاً ويقول انه بالرغم مما اصابه لا يستكين ولا يذل ولا يستنجد بأقاربه ويستذل لهم .

١٠ – قعيدك : لا تفعل كذا .. من أيمان العرب ، أي ناشدتك الله او بابيك لا تفعل . ييجع : يوجع . يتوسل اليها الا تثير جراحه فتوجعه .

وحسبُكِ أني قدْ جَهِدتُ فلم أجدْ بكفيَّ عنهم للمنيةِ مدفَعا ١

فلا فرِحاً ، إن كنتُ يوماً بِغبطةٍ ، ولا جزِعا إن نابَ دهرٌ فأوجعا .٢

فلو أن ما ألقى أصابَ متالعاً ، أو الرُّكن من سلمى ، اذاً لتضعضعا . ٣

حزن النوق

وما وجدُ أظآرٍ ثلاثٍ روائمٍ رأينَ مَجرّاً من حوارٍ ومصرَعا . ٤

يذكِّرنَ ذا البثِّ الحزينَ بشجوِه ، اذا حنَّت الأولى ، سجعنَ لها معا ؛ ٥

إذا شارفٌ منهنَّ حنَّت فرجَّعت أنيناً ، فأبكى شجوُها البركَ اجمعا ، ٦

بأوجدَ مني ، يومَ قـامَ بمالكٍ منادٍ بصيرٌ بالفراقِ ، فأسمعا . ٧

فلا تفرحنْ يوماً بنفسك انني ارى الموتَ وقّاعاً على من تشجَّعا

فلا يهنِئ الواشين مقتلُ مالكٍ فقد آب شانيه إياباً فودَّعا ٨

صاحب النص والمناسبة : ابو نهشل ، متمِّم بن نويره بن عمرو المرّي . لم يؤثر عنه شعر ولم يذع امره في شيء الا بعد ان قتل اخوه مالك .

---

١ – عنهم : الضمير للذين تقدم ذكرهم من المتوفين – اي انه حاول ان يرد عمن ذكرهم غائلة الموت فلم بفلح .

٢ – بدرك في هذا البيت غاية البطولة اذ غدا فوق الفرح والحزن لا يبالي بهما .

٣ – متالع وسلمى : جبلان . يقول انه لا يبالي بالمصائب بالرغم من ان المصائب التي اخنت عليه قد تهدم الجبال الراسية .

٤ – ٥ – الاظار : ج الظئر : المرضع . الروائم : ج الرائم . المحبة العاطفة على الرضيع . الحوار : ولد الناقة . المجر : مصدر ميمي في الجر . الشارف . المسنة من الابل . البرك : المجموع من الابل الباركة . بأوجد : بأشد وجداً : حزناً وولهاً – يقول ان الابقار التي رأت مصرع الولد الذي ترضعه ، فجعلت تحن اي ترسل الاصوات البعيدة النائبة فتجيبها سائر الابل ، ان تلك الابقــار لبست بأشد وجداً منه عندما نودي بنعي اخيه .

٦ – الشانئ : المبغض .

وكان **مالك بن نويرة** أخو متمم رجلاً سرياً نبيلا **يردف الملوك** ويجالسهم ، وكان فارساً شجاعاً . شاعراً ، شريفاً **مطاعاً في قومه** بني يربوع بن حنظلة . وكان فيه **خيلاء وتقدم** . قدم على الرسول **فاسلم** ، فولاه **صدقة قومه** . ارتد عن الاسلام ، وخرج **خالد بن الوليد** لقتال أهل الردة فجاءته الخيل **بمالك بن نويرة**، ثم كان بينهما ما فهم خالد منه أن مالكا **مصرّ على الردة** ، فأمر بقتله . وكان متمم كثير الإنقطاع في بيته ، قليل التصرف في أثر نفسه ، اكتفاءً باخيه مالك ، وكان أعور دميماً ، فلما بلغه نعي اخيه حضر إلى المجسد ، وصلى الصبح خلف أبي بكر ثم وقف بحذائه واتكأ على قوسه وانشد :

نعمَ القتيلُ ، إذا الرِّياحُ تناوَحتْ   خلفَ البُيوتِ ، قتلتَ يابنَ الأزْورِ

ولنعمَ حشوُ الدِّرعِ كان وحاسراً ، ولنِعْمَ مأوَى الطَّارقِ المُتنوِّرِ

لا يُمسكُ الفحْشاءَ تحتَ ثِيابهِ   حلوٌ شمائِلُهُ عفيفُ المئْزَرِ

ثم بكى وانحطَّ على قوسه . فما زال يبكي حتّى **دمعت عينه العوراء** . فقام اليه عمر بن الخطاب ، فقال : لوددت لو أنك رثيتَ زيداً أخي بمثل ما رثيت أخاك ، فقال : يا أبا حفص ، والله لو علمت أن أخي صار بحيث صار أخوك ما رثيته . فقال عمر : ما عزاني أحد عن أخي بمثل تعزيته . وأراد متمم بذلك أن أخاه مالكاً قتل على الردة ، غير مسلم ، وأن زيد بن الخطاب قتل شهيداً في اليمامة .

وقيل لمتمّم ما كان من وجدك على أخيك ؟ فقال : **أصبت باحدى عيني فما انحدرت منها دمعة منذ عشرين سنة ، فلما قتل اخي ، استهلت ، فما ترقأ** .

من ذلك كله نتبين أن متمما كان يضمر لأخيه **عاطفة تفوق المحبة الأخوية** الشائعة إلى نوع من **الاعجاب به كرجل متفوق** . يقوم مقامه ويرد عنه ويتكفل بأمره . كما ان عاطفته تسعرت وشبَّ ضرامها ، اثر مقتله .

المضمون : استهل متمِّم القصيدة **بالاعتبار والنظر** . ملمحاً إلى **صموده** تجاه ما حل به . لا يجزع كما يجزع سواه ولا ينوح ويتحسر لفقد أخيه . بل انه إذ يبكيه يتندم

على **الفضائل** التي ووريت معه بموته . فهو لا يبكي فيه شقيقاً ، بل **إنساناً كاملا** ، مهيب الطلعة ، محباً للضيف ، مقداما يبذل ماله ويكفي زوجه حاجتها ، فطناً مضيافاً ، يطرب للندى كالسيف ، يدافع عن المظلوم وينيله حقه ، يقتحم القتال ، لا يتخاذل ولا يحجم .

ثم **يستدر بكاء عينيه** ويتفجع لما فقد بموت أخيه ، مكرراً المعاني السابقة ، ويقول انه كان يطعم في زمن الشدة ويتصدى للابطال ذوي البأس ويهرع للضيف ويفك الأسير ويعيل الأرملة ويبذل ماله في الميسر موزعاً اسهمه على ا لجياع .

ويكف الشاعر عن امتداح اخيه ، **ليناديه ويخاطبه ، فيتحسر** على زمن السعادة الذي قضياه معاً ، والذي مر كالطيف السريع بالرغم من طوله . **ثم يستدر لقبره السحاب** الغزير ، الممرع ويحدث **عن الهزال** الذي أصابه إثره دون أن يفتّ في عضده ويخلفه ذليلاً ضارعاً لأقاربه ، بل انه يصمد حتّى ليغدو فوق ما يثير الانسان من فرح أو ترح ، بالرغم من أن المصائب التي اخنت عليه قد تزعزع الجبال . وفي النهاية يمثل حزنه وحنينه بالناقة التي فقدت وليدها ، تعول إعوالها الجريح عليه دون عزاء أو جدوى .

ويمكن تقسيم هذه القصيدة ، وفقاً لمعانيها إلى الاقسام التالية :

– **التغني بفضائل الميت** : قد تناولها منذ المطلع حتّى البيت الخامس عشر .

– **التفجع والبكاء** : ألمّ بها في ستة أبيات (١٦ – ٢١) .

– **إستدرار المطر لقبره** : الأبيات (٢٢ – ٢٥) .

– **ذكر مصائبه وصموده دونها** : الأبيات (٢٨ – ٣٩) .

– **تمثيل حزنه** : من البيت الاربعين إلى نهاية القصيدة .

أولا : تمهيد : استهلّ الشّاعر رثاءه بالقول :

لعمري ، وما دهري بتأبين مالك ولا جَزِعٌ ممّا أصابَ ، فأَوْجَعا

ومنذ هذا المطلع نستشفُّ الموقف الإنسانيَّ العام الّذي يقفه الشاعر من الفجيعة . فهو ينظر اليه بالنسبة إلى الدّهر الّذي أَخْنَى به عليه ؛ أي بالنسبة إلى القدر وإرادة الحياة وحكمتها . فالدّهر لا يتعطّف على الأحْياء ولا يُبالي بهم ، تصيبُهم مصائبه وتدميهم وتزرع الهمّ واليأس في نفوسهم ، فإذا تضرّعوا له ، لا يَستجيب . والشّاعر يفتقد هنا الرّجاء والعزاء ، جميعاً ، ويعبِّر عن سوء ظنه بالحياة وأقدارها . فالانسان مَرْمي في مغازة العالم ، وليس ، ثمّة ، من يرأف به ويعدِّل من مصيره ويخفِّف من وطأة أحزانه . وهكذا عيّن موقفه من الألم وجعل آلام الإنسان كأنّةٍ صمّاء ، فاجعة إذ لا جَدْوى منها ولا خير فيها . إنها رمز لقسوة القدر وظلمه .

ثانيا : **تعداد مآثر أخيه** (٢ — ٨) : إلاّ أنّ آلام الشاعر تتَضاعف في مصرع أخيه إذ تحقّق له أنّه لا خلاص للإنسان من الحتميّة المقدّرة له ، لا تُنْجيه فضائله ، ولا يُنْقذه كماله . فالموت يُقْبل على الناس ، جميعاً ، لا يُميّز بين خيِّر وشرِّير ، بين كامل وناقص ، بين كريم وبخيل . والشّاعر إذ يُعَدِّد مآثر أخيه إنما يتفجّع على مصير صاحبها إذ لم تُجْدِه ولم تؤخِّر قَدَرَه المحتوم .

ولعلّ الموت ، إذ يصرع المَيْت ، يُشْعل جذوة الحسرة عليه في نفسِ أهله وصحبه ، فيتمثّلونه في مثاله الأعلى ، ويُضْفون عليه الكمال . ولم يَنبُ متمِّم عن ذلك ، إذ كان يضمر لأخيه كل إعجاب ، كما قدّمنا .

ولقد أحصى فضائله وعدّدها بما يمكن أن نوجزه بفضائل رئيسية ثلاث :

١ — صورة المُنْقذ من المصائب الاجتماعيّة .

٢ — صورة البطل الشُّجاع .

٣ — صورة الفتى اللّاهي بعفته .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

١ ــ **صورة المنقذ** : نستمدُّها من الأبيات والأشطر التالية :

١ - **الضيافة**

فتى غير مبطان العشيَّات . أروعا .

فعينيَّ : هلاَّ تبكيان لمالك إذا أذرتِ الرِّيح الكنيفَ المرفَّعا

خصيبٌ . إذا ما راكب الجدب أوْضعا

وللضَّيف . إن أرغى طروقاً بعيره

٢ ــ **النجدة** :

وعانٍ ثوى في القدِّ حتّى تكنَّعا .

ويوما ، إذا ما كظَّكَ الخَصْمُ انيكن نصيرك منهم . لا تَكُنْ أَنْتَ أَضيعا

وأرملة تَمشي بأشعث مُحْثِل كفرخ الُحبَارى . رَأسه قد تضوَّعا

٣ ــ **الاقدام** :

أولا برماً تَهْدي النساء لعرسه إذا القِشْع عن حسِّ الشتاء . تَقَعْقَعا

ولا ــ **الضيافة** : ففي الفكرة أو الفضيلة الأولى التي امتدحه بها ينوِّه بمأثرة تقليديَّة . شائعة في عصره ، مأثرة الضّيافة التي طالما تغنّى بها العربيّ وجرى فيها على مذهب وسُنَّة . وهو إذ ألمَّ بها لم يستنفد القول فيها ، بل خطر به في فلذة ، ثم اشار إليه في فلذة أُخرى وأُخرى ، على أقساط وبلغ مردِّداً القول ذاته بحلّة لفظيَّة متباينة أو بأحداث ومشاهد متغايرة . ففي الشّطر الأوّل يُمَثّله لنا مترقّباً للضُّيوف ، لا يتعجّل العشاء ، انتظاراً لمن قد يطرأ عليه منهم . ومؤدّى هذا القول أنَّه قد نذر نفسه للآخرين لا يزال يتفكَّر بهم ، واذا أقبل على طعامه ، لا تَنْزو وتتلمظّ شهوته ، فيفتقد إنسانيتَّه ، بل تراه يحرص على الآخرين ويحمل همومهم . ولعلَّه كان يعتقد أنَّه لا يحقُّ له أن يَسْعد بطعام ، ما دام هناك قوم مشرَّدين وجياعاً . ونقع على مثل ذلك في قوله : « **إذا اذرت الرِّيح الكنيف المرفّعا** » اي اذا هَبَّت ريح الشتاء وزعزعت

الخيام وهدمتها وخلّفت إثرها التشريد والدّمار . وهنا تتبدّل الصورة نسبياً ، إذ يهرع للمشردّين ، يُضيفهم ويقدم لهم المأوى فالضيافة لا تقتصر على الاطعام ، وحسب ، بل تتعدّاه إلى الايواء ، أيضاً . وكما أنّه لم يكن يَطيب له الأكل منفرداً ، فإنه لا يطيب له ، كذلك ، أن يُقيم في مأْواه ، مطمئناً ، هانئاً ، فيما تعصف الرِّيح بالآخرين وتشرِّدهم . فهو يُنْقذ الناس من الجوع ويُنْقذهم من التشريد . ومن خلال ذلك ، تطالعنا مُثُل الفروسية العربيّة القائمة على المحبَّة والإيثار والتكرُّس للنجدة ورفع الضّيم . وفي هذا الشطر وفيما يليه إذ يقول : « **خصيب ، إذا ما راكب الجدب أوضعا** » يردّد فكرة مماثلة إذ انه يهرع هنا للانقاذ من الجدب ، فيما هرع هناك للانقاذ من التشرُّد . ولعلّه وقّع الاحـــداث هذا التوقيع ، ليغالي في الشيء بنقيضه ، يؤوي حين تهبُّ العاصفة ويعزُّ المأوى ، ويهرع للمشرَّدين حين تحبس السماء ويعمُّ الجدب ويعزُّ الطعام . وتوقيعه للاحداث على هذا الغرار ، يكمل صورة المنقذ ويؤدّي لها إطارها المثالي ، إذ لا يكون ثمَّة انقاذ إلا عند حلول الويل .

ويرد الشّطر الأخير وقد غلبت عليه النّزعة التقريريّة بالنسبة إلى ما قبله ، إذ يقول : « **وللضيف إن أرغى طروقاً بعيره** » اي حين يُقْبل ليلاً ، وقد تاه وضلّ ، فجعل يُرْغي بعيره ويثير صياحه ، كي يجاوبه رغاء أو صوت آخر يهتدي به صاحبه . وهذا الطارىء يبدو أقلّ فاجعة من سواه ، إذ لم يحدق به الجدب ولم تعصف به العواصف ، بل ان الظّلام أجنَّه وأَحدق به .

وهكذا فإن الشّاعر جعل من أخيه مُنْجداً لسواه على أربعة من عناصر الطبيعة ، **هي الجوع والجدب الذي يولّده ، حيناً ، والعواصف الشتائية والظلام** . ولقد عزل هذه الأحداث وجعلها تتفرد ، موهماً القارىء بان أخاه انصرف إليها عمّا دونها ، وتكرَّس لها طيلة حياته ، ضمن إطار عام هو إطار الضيافة العربيّة المأثورة .

ثانياً : النجدة : ليس ثمة حدود تقام بين الضّيافة والنّجدة ، الأولى أخص والثّانية أَعمُّ ، إلا انهما يصدران عن نزعة إنسانية واحدة . وأولى الصّور الّتي يرسمها لأخيه في هذا الشأن ، تمثّل في فكّه للأسرى وافتدائه لهم : «وعان ثوي في القد حتّى تكنّعا» ، اي الاسير الّذي لازم قيده حتّى أشرف على الهلاك . واذا كانت طوارىء الطبيعة

وعادياتها أغلب على المقطع الأوّل اي على الجدب والجوع والعواصف والظّلام ، فان الطوارىء الاجتماعية تغلب هنا . فالأسر هو إحـــدى نتائج الحرب والغزو ومظهر مـــن المساوىء والشّرور الاجتماعيّة . إنه يصدر من الإنسان نحو أخيه الإنسان ، فيما صدرت الأولى من الطبيعة على ابنائها الأحياء في أرجائها . وقد بدا ظلم الإنسان في احتفاظه بالأسير حتّى الهلاك لا يتعطّف له ، حتّى إذا اقبل مالك افتداه وفكّ أسره وأعاد له حريته وعافيته وحياته . وهذه المبادرة تصدر، مثل المُبَادرات الأُخرى ، عن نزعة الإيثار والفروسيّة التي تدع صاحبها يضحّي بهنائه في سبيل الآخرين .

ويدنو إلى ذلك قوله :

ويوماً ، إذا ما كظّك الخَصم إن يَكُنْ نصيرَك منهـــم لا نَكُ أنتَ أضيعـــا

فهو يحاول ، هنا ، أن يرفع الظلم ويدافع عن الضّعيف الفاقد الأنصار يقاتل دونه وينتصر له ويُعيد إليه حقّه ، وليس ثمة فرق في العاطفة الانسانية بين الأسير والضّعيف المخذول ، فكلاهما حلّ به شرٌّ اجتماعي لم يكن ، عصرئذ ، من سلطة تحقّ الحق وترفع الظّلم فيه .

وترد صورة الأرملة في نهاية المطاف اكثر واقعيّة وأشدّ فاجعة ، إذ إنّها ضحيّة من ضحايا القدر الغاشم ، صرع زوجها ، وخُلِّفت دون معيل،تسعى بابنها المتشعّث الهالك البادي كفرخ الحبارى في هزاله وبؤسه :

وأرملة تسعى بأشعث محثل كفرخ الُحبَارى ، رأسه قد تضوّعا

ثالثاً : الاقدام : أما امتداحه بالقول :

ولا برمـــاً تهدي النســاء لعرسه إذا القشع من حسٍّ الشتاء تقَعْقَعا

فإنه يرد باهتاً ، مبذولاً ، إذ نوّه فيه وامتدحه بالشائع والمألوف ممّا لا يتخلّف فيه إلاّ الفاقد النّخوة .

لقد حرص متمّم على أن يصور أخاه بصورة المنقذ يطعم الضيف ويعيل اليتيم ويفك الأسير اي انه يقبل بالخير والسعادة ، حيثما يحل الشر والشقاء . فالتشرد والضياع والفقر والترمل واليتم ، تلك هي الحروف الكبرى لمأساة الانسان المتروك ، عصرئذ ، لقدره وللصدفة العمياء التي تعبث به . وقد نهد ذوو المروءة إلى دفع ضيم القدر ، فلا يكتفي المرء باشباع غرائزه بل انه لا يصيب سعادته الا بقدر تحقيقه لمعنى الانسان والحياة والكرامة . وذاك ما نوّه عنه الشاعر وتغنّى به في أخيه .

هكذا ترسّم الشّاعر لأخيه الجانب الإنساني المسالم من طباعه . ثم يردف راسماً له صورة البطل الّذي يخوض غمار القتال ، غير حرج ولا وجل .

ب ـ **صورة البطل الشجاع** : نستمدُّها من الأبيات والأشطر التالية :

ـ إذا ضرّس الغزو الرجال ، وجدته أخا الحرب ، صدقا في اللقاء ، سمُيْدَعا

ـ وما كان وقّافاً ، إذا الخيل أحجمت ولا طالباً من خشية الموت ، مفزعا

ـ ولا بكهام ناكل عن عدوّه إذا هو لاقى حاسراً أو مقنّعا

ـ ولبهمة شديد نواحيه على من تشجّعا

إلى جانب **المحبة والمسالمة** في حياة مالك يبرز وجه آخر . هووجه **القوة والغضب** حيث يتناقض الموقف ويغـدو الإنسان مأخوذاً بحمى القتـال والقتـل ، يحـل الخراب والبؤس ويزرع الضحايا ويخلف اليتامى والايامى .

إلا ان متمّماً لا يصف أخاه في القتال كامرىء بطاش متلمّظ للدماء ، بل يحرص على اظهار شجاعته بإقدامه حيثما يحجم الآخرون .

لو تأملت في هذه الأبيات ، لوقعت على تباين عميق بين موقف **مالك في القتال وموقف عمرو بن كلثوم ، مثلا** . فالشاعر يمدح أخاه **بالصمود** لشدة الحرب وضراوتها ، **لا يحجم حتّى ولو احجمت الخيل** وتولى سائر المقاتلين ، كما أنه لا يجبن في التعرض إلى اي منهم .**اما عمرو بن كلثوم** ، فتراه ، عبر معلقته ، طرباً لمشهد

الدماء ، **يتغنى بسيفه الذي يشق به رؤوس القوم** وبالقتال الذي يطحنهم به طحناً ، مزهواً بنفسه إذ يقف بين الأنقاض والاشلاء . ومع ان الشاعرين يعرضان لأمر الحرب ، فقد بدا متمماً أعمق تجربة وارصن موقفاً، إذ **لم يمثل أخاه كانسان يزهو بالقتل** ويدأب عليها كعمرو . بل توسل به لاظهار موقف اخيه من الموت **ومعنى الشجاعة وما اليها** . **فهو ينوه بعزمه وعزيمته ولا يفاخر بتنكيله وتمثيله** ، يعظم من إرادته ومن تضحيته . ولا يغالي بحقده وضراوته ، يشير إلى بطولته كإنسان قد يعانق الموت . بدلا من أن يرضى بالذل . وبذلك ينزع عن أخيه القناع الوحشي ويجعله يحب الآخرين ويدافع عنهم ويصمد لاعدائهم ، **كأن موقفه** في الحرب لا يتباين عن موقفه في الهرع إلى الضيف **ونجدة اليتيم والارملة** . كلاهما يصدر عن نزعة انسانية في تفضيل الآخرين وايثارهم . وكما انه لم يحرص على ماله وراحته في الضيافة والاعالة ، كذلك فانه لم يحرص على حياته في القتال . **فموقفه هو امتداد لموقفه السابق بل هو ذروته ونهايته** . ومتمم يرسم لاخيه صورة **المقاتل العاقل** الذي يتمرس بواجب وينهد لتضحية . وبذلك يكاد أن ينتفي التناقض بين الموقف المسالم والموقف المقاتل اذ تولى من الأخير جانب الشجاعة من دون الفتك والفظاعة . ولقد تأكدت هذا النزعة بقوله :

ويوما إذا ما كظكَ الخصمُ إن يكنْ نصيرَك منهم ، لا تكن أنت أضيعا

اي انه يثب للقتال دفاعاً عن المظلوم وليس عن رغبة في الثأر وما اليه .

تفجعه على اخيه : بعد ان يشيد الشاعر بفضائل اخيه ويعددها ويظهر الجانب الانساني فيها ، **يخطر بفلذة من الوجدانية العذبة في تفجعه عليه** . وقد عمد فيها إلى نوع من الصدق الذي هو أشدّ مرارة وألماً من الدموع . **فهو لا يتمثل الطبيعة ، وقد اختلت نواميسها** ، فمادت وتزلزلت ولا تبدو له النجوم له ثابتة في ليل من الأرق كما نرى في رثاء المهلهل[1] ، **بل ينزع في تفجعه منزعاً تأملياً عاماً** ، يخفت فيه العويل

---

[1] اشارة الى قول المهلهل :

نعى النعاة كليباً لي ، فقلت لهم مادت بنا الارض ام زالت رواسيها...
وصار الليل مشتملا علينا كأن الليل ليس له نهار

والنواح اي يتضاءل قدر الانفعال**ويشتد الحوار الذاتي الحزين الهامس الجرس.** فمتمّم اذ ينادي اخاه فلا يجيبه، يجزع جزع الفراق الدائم والمستحيل، دون أن يتمادى في ذلك أو ان يؤلب للثأر ويهجو واتريه ، ودون أن يتهدد ويتوعد ، **فكأنه أذعن لقدر الموت واقر بحتميته** ، بخلاف الخنساء والمهلهل اللذين أقاما فيه على وترهما وإعوالهما بنوع من الغريزة التي لا ينيرها العقل ، ولا يتسلط عليها بسلطة . فهو يقول :

وعِشنا بخيرٍ في الحياةِ وقبلنَا أصابَ المنايا رهط كِسرى وتبَّعا

وهذا البيت ينطوي على معنيين بعيدي الصلة ظاهرا ، إذ ذكر في أولهما أنه أقام مع أخيه إقامة سعادة يغتبط أحدهما بالآخر ، ثم يردف بأن الموت أصاب قبل اخيه كسرى ملك الفرس وتبَّعا ملك اليمن . ولقد نزع الشاعر في ذلك من واقعه الخاص إلى واقع الانسان عامة ، عبر العصور ، متطوراً بانفعاله من الفردية الجزئية في موت اخيه إلى النظرة الكلية والشمول في موت الانسان . فكسرى وتبَّع **قد أوفيا إلى غاية السؤدد والقوة** وادركا غاية ما يطمح اليه الانسان ، دون أن ينجيهما ذلك من الموت الذي سخر ممَّا تعاظما به على سائر الناس . وبذلك يغدو موت أخيه جزءاً من الدوامة الكبرى التي تدوّم حول أعناق البشر لا ينجو منها ناج . لا الملك ولا الصعلوك لا الغني ولا الفقير . ووجه العزاء في ذلك ان المصيبة تعزل المرء عن الآخرين وتدعه يشعر بالظلم وانه خُصَّ ببؤس لم يعانه بشر من قبله ، الا إنه إذ يحدّق بمصير الآخرين ويتفرس به ، يأنس ويخرج منوحشته ، ويتبين **ان قدر** البؤس كتب للناس اجمعين . ولقد ادى به ادراكه لحتمية الموت **إلى نوع من الشعور بالعبث والباطل وإلى الكفر بحقيقة الاشياء ووجودها** ، اذ خيلت اليه وكأنها وهم وهمه لسرعة تقضيها ولقدر الزوال الذي يتهدّدها ويعفي عليها :

فلمَّا تفرّقنا كـأني ومالِكـاً لِطولِ أجتِماعٍ لم نبت ليلةً معا

ففي هذا البيت تعبير عن سرعة تصرم لحظات السعادة وفيه شعور باللاجدوى إذ مهما طال اجتماع المرء بمن يؤثر ويحب ، سيصيبه وإلفه الفراق ، محولاً سعادته الماضية إلى نوع من الحسرة والالم . ومتمم يبدو خلال هذا البيت **متفكراً** ، يزجيه

بؤسه إلى التأمل ببؤس الحياة وإلى تمثل السراب الكبير الذي يجثم على الكون بحيث يغدو كل ما يطرب له المرء ويشغف به ظلا من ظلال ذلك السراب والوهم .

ومن ثم يلجأ الشاعر مرة أخرى إلى الاتعاظ بعظة الدهر متمثلاً وأخاه بندماني جذيمة اللذين أقاما على منادمته دهراً :

وكنا كندماني جذيمةَ حِقْبَــةً مِنَ الدَّهرِ ، حتى قيل لنْ يتصدَّعا

وفي هذا البيت يدرك حس الهلاك والزوال أوجه من خلال الاسطورة . إذ يخيل اليه ان جذيمة ونديميه لبثوا يعاقرون اللذة والسعادة زمنا لا حد له ثم تصدعوا وتفرقوا وحال بينهم حائل الفراق والموت . **ولقد ازال الشاعر بذلك عامل الزمن من قيم الاشياء ، فبدا له قصرها كطولها واللحظة كالدهر** ، حتى أن المتناقضات لتجتمع وتتماثل ، فيبدو الاجتماع كالفراق والسعادة كالتعاسة .

الرثاء القديم : واثر تلك التأملات والنظريات العامة يستدر الشاعر **المطر الغزير** لقبر أخيه ، على ما هو مأثور في الشعر القديم ، واصفاً سيله بنحو خمسة أبيات ، مصوراً هطولهوالأمكنة التي يجتازها ويفيض فيها . واستدرار المطر لقبر الميت مستفاد من **واقع البيئة الصحراوية** الجافة حيث كان العربي يتمثل النعيم في الماء وما يستتبعه من خضرة وندى . وهم يستمطرونه على القبر ليتروى الميت فيه ، دون ان يدل ذلك على واقع فعلي بل على **رمز إيحائي** يجسد حبهم العظيم .

تعداد الشاعر لمصائبه : وتتطور القصيدة من السرد والوصف المباشرين **إلى نوع من الحوار** المتمثل في مخاطبة امرأة له — لعلها زوجه — في شأن **هزاله** وتبدده وتغير حاله . وقد احصى الشاعر لها بواعث سقمه بالاسى الذي انتابه لفقد بني أمه ، كما أنه ظهر تروعه لفقد نديمه يزيد . وفي هذا المقطع يتحول الموضوع من رثائه لأخيه وحسب إلى **رثاء سائر اقاربه وصحبه** ، كان موت أخيــه أثار في نفسه **فاجعة موتهم أو** كأنه جعل يذكر واقعه من الموت الذي انتابته فواجعه مرارا ، فخلفت في نفسه ثارات وندوباً . فالموت **عدو قديم للشاعر ، تواقع معه وأوقع به من قبل .**

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

موقفه من المصائب : افصح الشاعر عن موقفه ازاء المصائب من خلال الموت . وازاء الحتمية القاهرة التي تخني على المرء ، وكأنها تتعمد إذلاله وتعفيره والإطاحة بكل ما يؤثره ويعتصم به . والشاعر يقف من ذلك كله **موقف البطولة النفسية يصيبه القدر . فلا يخضع له** بل يرفع هامته من جديد بين انقاض البؤس والفشل :

ولستُ إذا ما الدهرُ أحدثَ نكبةً ورزءاً **بزوارِ القرائبِ ، اخضعا**

فلا فرحاً إن كنتَ يومـــاً بغبطـةٍ ولا جزعاً ممـا أصابَ ، فأوجعـا

انه وان نزلت به الأرزاء التي لا طاقة لأي من الناس باحتمالها ، لا تهن عزيمته ولا يستكين ويلجأ إلى اقاربه ليقيلوه عثرته ، بل انه يصمد للمصاب ويقاومه بنفسه فكأنه يرفض المصاب ويقلل من شأنه بتنكره له وامتناعه عن الإذعان والانسياق إلى ما يساق اليه سواه من الناس . **فالمصيبة تخني عليه** . لكنها **لا تزعزعه ولا تخرجه عن طوره** . يلقاها بلا مبالاة كأنها لم تصبه ، لا تعدل من أطواره ولا تبدل من مواقفه . ومهما تعاظمت فان صموده النفسي لأعظم منها . وهذا الموقف النفسي الثابت أشبه بالموقف الرواقي الذي يعتصم فيه الانسان بكرامته ويقيم على ما عهد فيه من طباع وخلق . فالشاعر اصبح فوق حتمية القدر . يعتبر ان الانسان القادر هو الذي لا تفقده الاحداث حريته . فلا تسوقه بل يقبل الحزن والفرح كحالة واحدة .

الطبائع الفنية : قامت فنيّة هذه القصيدة بالدّرجة الأولى على الموقف النّفسي الّذي اشتقّ منه تجارب جديدة وأدرك به المعاناة الانسانية العميقة لمصير الموت الذي يُحْدق بالنّاس .

١ ـ **توازن العاطفة والعقل** : لقد أحدث موت مالك انفعالاً من الأسى والعذاب في نفس أخيه ، جعله في حالة سَمَتْ بها مشاعره عن حدودها العاديّة الشائعة وولّدت لديه حالة من الغلوّ . وليس الانفعال شعراً بحدّ ذاته ، إذ أن أمره شائع مبذول في النّاس . جميعاً . فهم يعـــانون فجيعة الثكل او اليتم بمَوت شقيق او نسيب فتصطخب نفسهم وتثار عواطفهم ، لكنّها تلبث ، غالباً ، صماء . خرساء . لا

تفصح عن ذاتها، إذا لم يقدر لها شاعر يفصح عنها . وثمة فئة تتناول التعبير عنها في حروف طائشة ، نزقة ، مولولة ، تردد ألفاظ العذاب والأسى واليأس ، دون ان توغل بمعنى الحزن وتفتق له مضمونه . ذاك هو التعبير عن الانفعال في حدوده الجزئية ، العارضة ، يسفح ذاته بذاته ويجهضها بالصياح والعويل ، بحيث يظل الانفعال أعمى ، فاقد البصر والبصيرة . أما الشاعر المبدع فإنه يستمد من انفعاله جذوة تحرك فيه أفكاره ، فضلاً عن عواطفه ، وبدلاً من أن يطفر به إلى الخارج ، يوغل منه إلى الداخل ، مستطلعاً أعماق النفس ، مستضيئاً على ظلمتها ، مدركاً من الحقائق ما يقصر عنه العقل في واقعه الهادىء المتوازن .

أما متمم فلم يتصرف ، تحت وطأة انفعاله ، تصرفاً طائشاً ، ولم يلتطم ، بل إنه حرك عقله بحركة الانفعال ، وفض حجب الحقائق المستورة ، فبدت فجيعته في هدوئها عميقة ، جدية ، يغذيها العقل وتتغذى أفكاره وخواطره منه . وقد بدت دموعه صامتة ، ينظر من خلالها إلى الانسان والعالم ، في ماضيهما وحاضرهما وغدهما ، ويستطلع حقيقة مصيرهما ، بعدأن استهل بتعداد مآثر أخيه ، راسماً له صورة مثالية عاقلة ، في ايثار الآخرين والهرع اليهم ، يتفجع وينوح باتزان ، حزيناً لصمت أخيه من دونه ، ثم ينمو انفعاله ويتسع بالتأمل والتفكير ، فلا يعود يواجه به مصير أخيه ، بل مصير الناس ، متمثلاً بتبع وكسرى ، كرمز عام لمصير الهلاك المقدر لهم . ويظل انفعاله متنامياً ، إذ يعرج منه إلى النظر في حقيقة السعادة ، ويخيل اليه انها وهم يتوهمه ، موجودة وغير موجودة ، في آن معاً ، لسرعة تقضيها وزوال آثارها من النفس وتولد نقيضيها من بؤس وحسرة وندم . ووظيفة الخلق تمت في شعره من نفاذه إلى المصير الانساني وقدر الهلاك ووهم السعادة . فانفعاله لم يتآكل بذاته ، بل توالد وتنامى بالشمول والاتساع .

٢ — **ضعف دور الخيال**: إلا أن نزوع الشاعر منزعاً تأملياً عبر الأفكار والخواطر ، ضاءل من قدر الخيال وحد من دوره ، فظلت العواطف والأفكار أغلب على الصورة ، وربما بدا لنا انها ظلت صورة حسية تميل إلى الواقعية والجزئيات ، حتى أنها قد ترسف في حدود التقرير . مثال ذلك :

– **لقد كفنّ المنهال تحت ردائه** . فهذه صورة واقعية ، عديمة الخيال .

– وما كان وقافاً ، اذا الخيل احجمت – إذا هو لاقى حاسراً أو مقنعاً .

٣ – **الكناية** : ولقد استحالت معظم صوره إلى كنايات من شدّة لصوق خياله بالواقع . وليست الكناية سوى مشهد حسّي أو حادث واقعيّ يتوسّله الشاعر ، مستبطناً عبره الدّلالة على فكرة يمثّلها في حدود التصرُّف والأحداث . وهذه الصّور البادية كالكنايات الحسيّة ، لا تُعْدَم القيمة الفنية ، لأنها أسمى من الفكرة المجرَّدة والمعنى الذهني ، إنها وسيلة من وسائل التجسيد نقع عليها فيما يلي :

– **فتى غير مبطان العشيّات** : كناية عن إيثاره الضّيف وترقّبه له .

– **إذا القَشْع من حسّ الشتاء تَقَعْقَعَا** : للتدليل على العاصفة الشتائية التي تخلّف الضّيق وتمنع الناس من اكتساب أرزاقهم .

– **اذا ما راكب الجدب أوضعا** : تكنّي بها عن الفقر الّذي يهرع منه صاحبه طلباً للنجدة .

– **اذا أذْرتِ الرّيح الكنيفَ المرّفعا** : هي تكرار لصورة سابقة .

ففي هذه الصّور وسواها ممّا يطالعنا في القصيدة يُلازم الشاعر حدود الواقع وينتخب منه الأحداث والمظاهر النّاتئة الموحية ، الدّالة على حالة نفسية أو واقع اجتماعي وما إليه . فانفعاله هو انفعال واقعيّ ، يتجسّد في الأشياء من خلال العلاقات المعنوية والعاطفية التي تربطها بالنفس . فلو نظرنا إلى الصورة الثانية لوجدنا ان حدس الشّاعر أختار فيها من أحداث الشتاء أدلهّا على قوّته ، وهي العاصفة التي تُحَطّم المساكن ، وتخلّف الناس في العراء ، وهي صورة متلمّحة ، قاطبة لم ينصرف فيها الى الوصف الفاقد المدلول .

٤– **التشبيه** : وقد يعتمد الشّاعر التشبيه ، أو انه بالأحرى يخطر به ، مولّدا حيناً صورة موحية كقوله : « **أغر كنصل السّيف** » او يقتصر على التمثيل والمشابهة اللّذين يفيدان الغلو كتشبّهه وأخاه بالقول : « **كأني ومالكاً لم نَبِتْ ليلة معاً** » ويميل به ، أحيانا ، إلى المقارنة في مثل قوله : « **وكنّا كندمانَيْ جذيمة** »

وبذلك يبدو ان التشبيه لم يكن قواماً من موقومات التجسيد في شعره لانصرافه إلى التأمل والتفكير .

٥ – **صور وألفاظ تقليدية أو التشبيه الاستطرادي** : واذ كان للرّثاء سنّته وتقاليده ، فقد استعارها الشّاعر ومال اليها في فلذة أو فلذات وصفيّة أو في تشبيه استطرادي يقتفي فيه على أثر الجاهليين . نقع على ذلك في وصفه للمطر (٢٢ – ٢٦) حيث يؤدّي صورة واقعية ، شاملة للجزئيات والتفاصيل المتداولة في وصف المطر منذ الجاهليّة . فقد استهلّ بذكر البرق المتطاير عبر السّحاب المتراكم . المشوب بالسّواد والقتام . وخصّه بأوصافه ليقدّم للمطر بمقدمته ، إذ قلّما تهطل الأمطار قبل أن يسبقها البرق المتخطّف والسّحاب الحالك اللّون ، الدّال على تثاقل بالمطر .

إلا أن الشّاعر يَسْتَمْطر لأخيه المطر اللّطيف الدّائم الانسكاب ، دون صخب ودون أن يستحيل إلى سيل . فهو رمز الارواء والاخصاب . فيما يكون السّيل رمزاً للدّمار :

سقى الله أرضاً حلّها قبر مالك رهام الغوَادي المُزْجيات . فأمرعا

ويميل في الأبيات اللاحقة إلى تعداد أسماء الأماكن التي يرجو أن يحلُّ فيها للتدليل على شموله البلاد وسعة ترامیه .

وصورة المطر هذه مأثورة في شعر امرىء القيس والأعشى في مشاهدها ومعانيها وألفاظها.ولم يكد الشّاعر يبدع فيها جديداً الا الايقاع الشجّي الموحش الّذي وقّعه عبرها .

أما الألفاظ فقد جاءت مستمدّة من موضوعها مثال قوله :
– السّنا – الرّباب – الجون – يسحُّ – الرّهام – الغوادي – الدّيمة – الوسميّ .

ويطالعنا ما يُشْبه هذه الصورة في وصفه لوَجْده وتشبُّهه فيه بالنِّياق الثّواكل . على غرار ما أُثر عن الخنساء . (٣٩ – ٤٣)،وقد جعل الأبقار ثلاثاً ليعظم من إعوالها ووقعه في النفس . ثم انه يفنّدُ ذلك ويجزئه اذ يقول ان احداهن تحن حنينها الجريح

فتجيب الأخريات ثم القطيع كله كأنه جوقة ترسل أصوات التفجع والنحيب . ولقد تضاعف بذلك وقعه في النفس وتخطى به حدود المعنى الذي ترسمه الخنساء ، إذ وصفت فيه بقرة واحدة ولم يتفق لها أن تحيله إلى نوع من **النحيب الجماعي** كنحيب الناس في الجنائز . ذاك ان متمماً كان أرسخ موهبة وقدرة على خلق الصورة الكثيفة التي تحتشد بالاحداث العميقة الموحية .

٦ ــ **النعوت** : ومع أن الشّاعر لم يكن في مقام وصف ، فقد توسل النّعوت لتعداد مآثر أخيه . والنّعوت تلازم الشعر البدائي الذي يَبْقى في حدود الجزئيّات ويقصّر عن الرؤيا النّافذة الّتي تُغْني عنها كلها . وقد تكون النَّعت مباشرة بألفاظها كقوله :

ــ ولا جزع ــ غير مبطان ــ أروع ــ لبيب ــ خصيب ــ أغرّ ــ صدق ــ سميدع وقاف ــ طالب ــ كهام ــ ناكل ــ بهمة ــ الشّرب ــ أشعث ــ محثل ــ جوت رهام ــ النوادي ــ المزجيات ــ وسمّي ــ ناعم الوجه ــ أفرع ــ

وهذه النعوت تمثل المعنى المنفرد ، الدّاني من النّثر ، فيما يميل ، حيناً ، إلى النعوت المستمدّة من الجمل الفعليّة والاسميّة و المستيحلة ، حيناً آخر ، إلى حال :

ــ تهدي النساء لعرسه ــ أعان اللّبّ منه سماحة ــ كنصل السّيف ــ وجدته أخا الحرب ــ اذا ارغى طروقــاً بعيره وعان ثوى في القدّ . كفرخ الحبــارى ، رأسه قد تضوّعا .

وهذه النّعوت هي اكثر إحاطة بالمعنى لأنّها لا تؤدّيه تأْدية ذهنية ، بل غالباً من خلال الصور .

٧ ــ **التاريخ والاسطورة** : وقد لجأ مُتَمّم ، كذلك ، إلى التاريخ والاسطورة في تجسيد تجربته ، ذاكراً الملوك كرمز للهلاك الذي لا يعفّ حتّى عن القويّ والسريّ وصاحب السُّؤدد .

٨ ــ **أسماء العلم** : ووردت ، عبر القصيدة ، أسماء علم كثيرة ، أفاد منها الشاعر الواقعيّة ، خاصاً بها الافراد كتبّع وجذيمة وكسرى وقيس ومالك وجزء ويزيد أو الاماكن كالمشقّر وشارع ، وجبال القريتين ، وضلفع

٨ – **التكرار** : وقد ظهر في التردُّد على الفكرة الواحدة والموضوع الواحد ، مراراً ، كذكره لحسن ضيافته وهرعــه للنَّجدة في ابيات وأشطر متعدّدة ، – كما قدَّمنا – وفي إقباله على النَّواح والتفجّع ، مرّة بعد مرّة .

١٠ – **العبارة** : خلت عبارته من التواشيح ومن الصّنعة والتصّنع ، ويخيّل اليك أنها انثالت اليه انثيالا بالحدس والعفوية ، فجاءت متآلفة الحروف موقعة على نغم نفسي ، فضلاً عن نغم الوزن والقافية . ولقد أضمر عبرها نوعاً من التقسيم العفوي في مثل قوله :

لبيب ، أعان اللُّبَّ منه سماحة **خصيب** ، إذا ما راكبالجدب أوضعا

ولفظتا لبيب وخصيب تحدثان ما يشبه القافية المضمرة .

المـــديـح

نموذج من كعب بن زهير في مدح النبي

بانتْ سعادُ فقلبي اليومَ متبولُ مُتَيَّمٌ إثرها . لم يُفدَ . مكبولُ [1]

وما سعادُ غداةَ البينِ ، إذ رحلوا إلاّ أغنُّ غضيضُ الطرف ، مكحولُ [2]

تجلو عوارضَ ذي ظلمٍ ، إذا ابتسمتْ كأنهُ منهلٌ بالراحِ . معلولُ [3]

أكرمْ بها خُلَّةً ! لو أنها صَدَقتْ موعودَها ، أو لو انَّ النصحَ مقبولُ [4]

---

١ – بانت : فارقت . متبول : تبله الحب أسقمه وأضناه . متيم : مدلل بالحب . لم يفد : لم يجد من يفديه . مكبول : الأسير المقيد : يقول : ان الحب ذلل قلبي وأسقمني ورماني بالاسر فلم أجد من يفديني .

٢ – البين : الفراق . أغن : صفة للغزال الذي في صوته غنة وهو صوت محبوب يخرج من اقصى الأنف غضيض الطرف : فاتر النظر منكسر الأجفان .

٣ – تجلو : تكشف . العوارض : الضواحك من الاسنان ذي ظلم : ثغر ذي ظلم والظلم : ماء الاسنان وبريقها وبياضها . منهل : مسقي أول السقي . الراح : الخمر . معلول : مسقي الخمر مرة بعد أخرى .

٤ – أكرم بها : ما اكرمها . خلة : المراد الخليلة . الموعود : الوعد . يقول : ما أكرمها صاحبة لو انها تصدق وعدها أو لو انها تقبل النصح في من يهواها .

٥فلا يغُرَّنكَ ما منَّتْ ، وما وعَدَتْ إنَّ الأمانيَّ والأحلامَ تضليلُ ١

كانتْ مواعيدُ عرْقوبٍ لها مثلاً وما مواعيدُها إلاّ الأباطيلُ ٢

أرجو وآمُلُ أن تَدنو مَودَّتها وما أخالُ لدينا منكِ تنويلُ ٣

. . .

أمستْ سعادُ بأرضٍ لا يبلِّغُها إلا العتاقُ النجيبات المراسيلُ ٤

. . .

تَسعى الوشاةُ جَنابَيها وقولُهُم : « إنكَ يا أبي سُلمى لمقتولُ » ٥

١٠وقالَ كلُّ خليلٍ كنتُ آمُلُهُ : « لا أُلهينَّكَ اني عنكَ مشغولُ » ٦

فقلتُ: خلّوا سَبيلي، لا أبا لكُمُ فكلُّ ما قدَّرَ الرحمنُ مفعولُ ٧

كل ابن أنثى ، وإنْ طالت سلامتُهُ يوماً على آلةٍ حَدباءَ محمولُ ٨

. . .

---

١ – منت : جعلتك تتمنى .

٢ – عرقوب : رجل من يثرب يضرب به المثل في اخلافه بالوعد . يقال : انه كان صاحب نخل وانه وعد صديقاً له ثمر نخلة من نخله ، فلما حملت وصارت بلحاً أراد الرجل أن يصرمه فقال عرقوب دعه حتى يشقح أي يحمر أو يصفر ، فلما شقحت أراد الرجل أن يصرمها ، فقال عرقوب له : دعها حتى تصير رطباً . فلما صارت رطباً قال : دعه حتى يصير تمراً ، فلما صار تمراً انطلق عليه عرقوب، فجده ليلا فجاء الرجل بعد أيام فلم ير الا عوداً قائماً فذهب موعود عرقوب مثلا .

٣ – التنويل : العطاء . يقول : اني مع اتصافها بالجفاء واخلاف الوعد وعدم الوفاء بالعهد لا أقطع الرجاء من مودتها . ثم التفت يخاطبها : ولا احسب أن لي منك عطاء ارجوه .

٤ – لا يبلغها : لا يبلغ سعاد اليها . العتاق : النوق الكرام الأصول . النجيبات : السريعات .

٥ – جنابيها : حواليها والضمير للناقة . وقولهم : اي في حال قولهم . مقتول : صائر الى القتل .

٦ – كنت آمله : كنت ارجو اعانته . الهينك : أشغلنك ، والمراد لا أشغلك عما أنت فيه من الفزع والخوف فأنا مشغول عنك بأمور نفسي .

٧ – لا أبا لكم : أي لا أباً حراً لكم ، ويقال في المدح والذم .

٨ – حدباء : مؤنث أحدب وهو الذي تقوس ظهره ، والمراد وصف الآلة التي يحمل عليها الميت أي النعش .

نبِّئتُ أنَّ رسولَ اللهِ أوعدَني   والعفوُ عند رسولِ الله مأمول ١

مهلاً : هداكَ الذي اعطاكَ نافلةَ   القرآنِ ، فيه مواعيظٌ وتفصيلُ ٢

١٥ لا تأخُذَنّي بأقوالِ الوشاةِ ، ولم   أذنب وإن كثُرتْ فيَّ ، الأقاويل ٣

لقد أقوم مقاماً لو يقوم به ، أرى   وأسمعُ ما لو يَسْمَعُ الفيلُ ٤

لظلَّ يُرعدُ إلا أنْ يكونَ لهُ   من الرسولِ بإذنِ الله تنويلُ ٥

حتّى وضعتُ يميني ، لا أنازعُهُ   في كفِّ ذي نقماتٍ ، قيله القيلُ ٦

لذاكَ أهيبُ عندي إذ أكلمُهُ   وقيلَ : إنكَ منسوبٌ ومسؤولُ ٧

٢٠ من خادرٍ مِنْ ليوثِ الأسْدِ مسكنِه   مِن بطنِ عَثّرَ غيلٌ دونهُ غيلُ ٨

إنّ الرسولَ لسيفٌ يستضاء به   مُهنّدٌ مِنْ سيوفِ الله مسلولُ ٩

---

١ – أوعدني : هددني . مأمول : متوقع .

٢ – النافلة : العطية الزائدة على ما يجب من العطاء . تفصيل : تبيين وتوضيح . يقول : هداك على هدايتك من خصك بالعطية الزائدة وهي القرآن الذي فيه المواعيظ والآيات المفصلة .

٣ – لا تأخذني : لا تتهمني وتستذنبني بأقوال الواشين .

٤ – يقول : لقد حضرت مجلساً هائلا لو حضره الفيل ، ورأيت امراً عظيماً ، وسمعت كلاماً عجيباً لو رآه وسمعه الفيل لظل ... في البيت التالي .

٥ – يرعد : تأخذه الرعدة من الفزع وانما خص الفيل بذلك لأنه اراد التعظيم والتهويل ، والفيل أعظم الحيوانات جثة وأضخمها . التنويل : العطاء وأراد به التأمين .

٦ – وضعت يميني : وضعت كفي . لا أنازعه : لا أخالفه . ذي نقمات : صاحب سطوة . قيله القيل قوله القول النافذ . يقول : بقيت خائفاً في هذا المجلس حتى وضعت يدي مأموناً في كف ذي سطوة قوله هو القول النافذ فأسلمت طائعاً له لا أخالفه في شيء .

٧ – أهيب : أرهب . منسوب : أي منسوب لك أمور أنت مسؤول عنها .

٨ – الخادر : الأسد في خدره أي أجمته ومن : متعلق بأهيب أي أهيب من خادر . ليوث الأسد : أجلد الأسود . عثر : مكان تكثر فيه السباع . الغيل : أجمة الأسد . يقول : ان النبي أهيب عنده من أسد خادر جلد مسكنه أجمة وراء أجمة من بطن عثر . يريد أن الأسد متى كان كذلك يكون أشد ضراوة وافتراساً .

٩ – يستضاء به : يهتدي به أي هو سيف هداية لا سيف ضلال . مهند : منسوب الى الهند وهو أجود السيوف عند العرب .

في فتيةٍ من قُريشٍ قال قائلهُمْ ببطنِ مكةَ لما أسلموا : زولوا ١
زالوا فما زال أنكاسٌ ولا كُشُفٌ عند اللقاء ولا ميلٌ معــاذيلُ ٢
شمُّ العرانينِ أبطالٌ لبوسُهُمُ مِنْ نسج داوودَ في الهيجا سرابيل ٣
٢٥ لا يفرحونَ إذا نالتْ رماحهُم قوماً ، وليسوا مجازيعاً إذا نيلوا ٤
لا يقعُ الطعن إلا في نحورهِمُ ومالَهُمْ عن حياضِ الموت تهليل ٥

---

١ – عصبة : جماعة . قائلهم : المراد عمر بن الخطاب . زولوا : أي هاجروا من مكة الى المدينة . وانما خص قريشاً بالذكر لأن غالب المهاجرين كانوا منها .

٢ – أنكاس : جمع نكس وهو الضعيف الجبان . كشف جمع أكشف وهو من لا ترس له أو هم الشجعان الذين لا ينكشفون في الحرب . ميل : جمع أميل وهو من لا سيف له أو من لا يحسن الركوب . معازيل : جمع معزول أو معزال وهو من لا سلاح له .

٣ – شم : جمع أشم وهو العالي المرتفع . العرانين : جمع عرنين وهو الانف . وشم العرانين كناية عن الأنفة والإباء . لبوس : لباس . نسج داود : صنع داود . الهيجا : الحرب . سرابيل : دروع أي لباسهم دروع من نسج داود .

٤ – نالت : أصابت . مجازيع : جمع مجزاع وهو الشديد الجزع والخوف . نيلوا : أصيبوا . يقول : انهم اذا غلبوا عدوهم لا يفرحون بذلك لكونه من عاداتهم أن يغلبوه واذا غلبهم العدو لا يجزعون من لقائه ثانية لثقتهم بالتغلب عليه .

٥ – حياض الموت : موارد الهلاك . تهليل : جبن وفرار . يقول : لا يقع طعن الأعداء في ظهورهم لأنهم لا ينهزمون وليس لهم تأخر عن موارد الردى .

كعب بن زهير

نبذة في سيرته : هو كعب بن زُهير بن أبي سلمى ، من الشُّعراء المُخَضْرمين الذين و لدو افيالجاهلية وشاهدوا قيام الإسلام . أخذ الشِّعر عن أبيه ومن إليه من أفراد عائلته ، فنبغَ فيه حتى عُدَّ من أعلامه الكبار في صدر الإسلام . وقد ناهض الدِّين الجديد وألّب عليه وهجا أخاه بجيراً لاعتناقه له ، كما أنَّه عرَّض بالرَّسول الّذي أهدر دمه . واذ تخلَّى عنه قومه وسائر القبائل وضاقت عليه السُّبل ، اضطرَّ للجوء إلى الرَّسول الّذي أمّنه ، فامتدحه بالمقطوعة الّتي نحن بصددها .

ايجاز المضمون : استهلَّ بمقطع غزليٍّ عن فراق الحبيبة الّتي خلّفته متيماً ، ثم يُشّبهها بالغزال ، ويصف أسنانها ورضابها المسكر كالخمرة . ويتحدَّث عن نكولها بالوعد وامتناعها عن النصح . فهي تغرِّر به فيما هو يرجو وصالها ، وقد شطَّ بها المزار وبَعُد المقام .

وينقطع ، من ثمة ، إلى الاعتذار والعتاب ، ذاكراً إنذار القوم له بالهلاك وانشغالهم عنه بهمومهم ، لا يُعينونه على مِحْنته ولا يؤاسونه أو يَحْمونه . ويعبِّر عن اليأس الذي اعتراه بالقول إنّه لا مفرَّ للمرء ممّا قُدِّر له وأنّ موته حَتْم مكتوب عليه في حينه . ويباشر ، من ثمة ، المدح والاعتذار مستدراً عطف الرسول ، مسفهاً كلام الوشاة ، ممثّلاً خوفه — تعظيماً للنبي — بما يَبُثُّ الرُّعب في الفيل ، وهو أضخم البهائم وأعظمها هامةً . ويقول انه لم يطمئن إلا بعد أن صافح النَّبي صاحب القول النَّافذ . ويكرر المعنى ،ممثّلاً اياه بأسد خادر ،مُقيم في أجمته،متربص بمن يُوقع به، ويمتدحه بالهدى والقتال في سبيل الله وباجتماع القرشيين حوله ومهاجرتهم معه وإرتدائهم رداء الحرب ، لا يفرحون بالنَّصر ولا يَقنطون بالهزيمة ، بل تراهم يُقْبلون على العراك ولا يتولّون عنه قطّ .

تقسيم المقطوعة من حيث المضمون :

١ ـ ٨ : المقدّمة التقليديّة .

٩ ـ ١٢ : ذكر أقوال الوشاة .

١٣ ـ ٢٦ : الاعتذار والمجد .

أوّلا : المقدّمة التقليديّة : (١ ـ ٨) . ألمّ فيها بأربعة معانٍ هي التّالية :

ـ نأيها ورحيلها .

ـ تشبيهها بالغزال .

ـ ذكر تغريرها به ومخادعتها له .

ـ وصف عذابه بها .

١ ـ **أمّا ذكره لفراقها وارتحالها** ، فقد اقتصر فيه على الناحية الاخبارية السّرديّة ولم يَصِفْهُ بوصف أو يتعرض فيه للمطايا والسبل التي اجتازتها ولم يمثلها بتشابيهها، على ما هو مأثور في الشّعر القديم . فوالده زهير يفصّل في ذلك غاية التّفصيل ويعيّن الأمكنة ويسمّيها بأسمائها ويقرن بين الظّعائن والنخيل شأنه في ذلك شأن امرىء القيس . أما كعب ، فإنّه يُشير إلى الفراق ولا يستطرد في تفصيل أمره .

٢ ـ **وأمّا وصفها** ، فإنه يقرنها فيه بالغزال الأغنّ ، المنكسر الطرف، المكحول العَيْنَين . وقد استعار لها منه أو قرنها في غِنّة الصوت ، أي جماله وحسن إيقاعه ووَقعه ، وفي فتور النّظر ، نامياً اليها به السحر والاغواء ، إذ أنّ فتوره يتضاعف من خلابته ، وفي تكحّل الأجفان، اي توشّحها بإطار من السّواد ممّا يزيدها عمقاً وجلاء وتألّقاً . وليس في هذه المعاني جدّة ، بل إنها لا تعدو أن تكون تكراراً لمعان أنهكت في سنّة التشبيه ومطالع الغزل .

ويردف بوصف أسنانها ، وبسمتها المتألّقة عليها ويُورد لها ما يستنفد غرضَ القول فيها ، متعرّضاً إلى رضابها ، مُمَثّلاً إياه بالرّاح ، وفقاً للتشبيه المأثور في ذلك. وليس في هذا القول شغف خاص بالحبيبة أو معاناة صادقة ، إذ تراه يَبْسُط المعاني

في حدودها المقرَّرة المتداولة . فهي معان اتّباعيّة ، مكرورة ، بل مملولة أتى عليها من تقدّموه في الحدود التي أدّاها بها ، لم يُضِفْ إليها ولم يُضِفْ عليها من ذاتيّته ما ما يبثّ فيها الحياة والقدرة على الايحاء والتأثير .

٣ ـ أما سوء ظنه بها وذكره لمخادعتها (٤ـ٨). فيتّخذ منهما أداة لإظهار تنكّره للمرأة . فهي تواعده لتغرّر به وتخلبه . ثم تُخْلف وعدها ، فيتضلّل ويلْتبس عليه أمره . والكذب هو وسيلة للتدلّل . تفْرح بإغواء الرَّجل وتتْييمه ، دون أن تُواصله ، ليتَضَاعف شغفُه بها وتتضاعف غبطتها بإذلاله واقتياده . والاحلام التي يَعِدُ بها المرء نفسه من الوصال . هي أحلام وأمانٍ مرذولة . خائبة . لا حقيقة لها ، ولَّدها الوهم والغرور .

ويعْمد الشّاعر إلى مقارنة طباعها بطباع عرقوب الّذي ذهب مثلاً في وعده ومماطلته ، يؤجل ولا يعجّل ثم يخلف في النّهاية بعد أن يمنّي النّفس بشتّى الأماني . مع ذلك كلّه ، فإن الشّاعر لا يرعوي ولا يثوب . بل إنه لا يزال يؤمل في وصالها . وفداء العشق لا دواء له . وصاحبه فاقد العقل والارادة .

ومؤدّى كلامه في هذا الشأن ان الإنسان هو عبد لميوله وان المرأة تخادعه وتفقده كرامته . ولا خلاص له من نفسه وأهوائه . فالمرأة هنا ترمز إلى عالم السُّقوط وربمّا الشّر الذي يلازم المرء ويشغله بمالا طائل تحته ولا رجاء منه . والمقطع بمجمله استنفدت معانيه في تقليد الغزل والعتاب .

٤ ـ أمّا وصف عذابه بها . فقد عرض له بألفاظه المأثورة كالتّبل والتتيّم والكبول ، وهي ألفاظ تكرّر معنى واحداً متشابهاً . مباشراً . وان كانت الكبول تؤدّي له صورة . بعد ان كان فكرة . وعدم الحاف الشّاعر في ذلك وإمعانه به ينمّ عن اداثه فيه واجب التقليد دون معاناة .

ثانياً : ذكر أقوال الوشاة : وقد عالج فيه أربعة معانٍ أساسيّة هي التّالية :

ـ انذاره بالقتل المحدق به والّذي لا نجاه له منه .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ــ تولّي أصحابه عنه وانشغالهم بهمومهم عن نجدته ومناصرته .

ــ ايمانه بأن حياة الإنسان وموته كتبا له في كتاب القدر .

ــ تأكيده على حتميّة الموت ، وأنه مائت غداً ، ان لم يمت اليوم .

١ ــ **وانذاره بالقتل المحتّم** . يُطالعنا في قول القائلين له : « إنك يا ابن أبي سلمى لمقتول » . وهو ، في نقله لهذا الكلام ، لا يَعْرض لأمر الوشاة أنفسهم ، وإنّما يتوسلهم لتعظيم شأن النبي بهيبته فيهم وايمانهم بقدرته المطلقة على البطش بمن ينازعه في أمر الحق . فما يعلن من كَلاَم يتحقّق لتوه ، ومن أوعده بالقتل عدّ مقتولاً ، وان كان لمّا يُقْتل . وقوله هذا شبيه بقول النابغة معتذراً للنّعمان ، ومعظّماً له :

فإنك كالليل الّذي هو مدركي وان خلت ان المنتأى عنك واسع

وتصاغر المعتذر للممدوح هو نوع من السّيكولوجيّة الّتي تستثير فيه عاطفتي الرّحمة والعظمة ، ممّا يحقّق للشّاعر مبتغاه ويبعد عنه الويل . وهكذا يمكننا اعتبار كلامه نوعاً من الإعتذار غير المباشر الّذي مهّد به لما دونه أو ما إليه .

٢ ــ **وتولّي صُحْبه عنه أو تخلّيهم عن مناصرته** ، أدّاه أيضاً، في سبيل غرض مكتوم للاعتذار ، اتّخذ فيه صُحْبه كما يتّخذ الرّوائي أشخاص الرّواية ، يعبّر من خلالهم عن أفكاره ويجسّد نواياه . فصحبه هم كالوشاة أداة لاظهار هيبة النبيّ وقدرته من خلال الأحداث والأشخاص . ومعنى هذا البيت :

وقال كلُّ خليل كنت آمله لا ألهينك إني عنك مشغول

هو امتداد لمعنى البيت السّابق مثّل فيه وقع كلام النبيّ موقع الرّهبة والتصديق في نفوس أعدائه ، أي الوشاة ، فضلا عن صحبه الّذين كان يؤمّلهم . فهم ،جميعاً، عرفوا صولة النبيّ أو عرَفُوا عنها ، فاذا هم ينْتَكِصُون وَيَنْكُلُون عن صديقهم ، نجاةً بأنفسهم من الويل المحدق به والّذي لا مَفَرّ له منه . وهكذا فان انفراط عقد الأصحاب عن الشّاعر كان حادثة واقعيّة تُؤَدّي غايةً مَعْنويّة وراءها ، تُفْصح بالفعل العمليّ عمّا يَقَع في نفوس القوم من وعيد النّبي وتهديده .

٣ ــ أما إيمانه بقدر الموت المكتوب ، بقوله :

فقلت : خلّوا سبيلي ، لا أبا لكم فكُلُّ ما قدَّر الرَّحمن مَفْعُول

فهو تعبير ، بوجه من الوجوه ، عن يأس الشّاعر من النّجاة وإذعانه إلى القدر المحتوم الشّاخص في تهديد النبي . إن فيه قليلاً أو كثيراً من معنى الإستسلام لما لا طاقة للمرء بدفعه والتّحرُّر من قبضته . والمرء لا يَفْزَع إلى الحكْمة إلاّ ليتعزّى بها ويقارن بين قدَره وقدَر الآخرين، موحّداً بينهما ، حتّى يقنع ذاته بأن ما أصابه هو أمر عام ، شامل . ينتظم الحياة كلّها وأبناءها ، جميعَهم . وتعبيره عن يأسه العميق وخضوعه لنذر الموت هو امتدادٌ لما تقدّم ذكره من تعظيم لهيبة النبيّ وصولته وجولته .

٤ ــ ولعل إقراره أو إذعانه لحتميّة الموت . بعد أقراره بتوقيته في حينه المحدود . لا يعدو الفكرة العامّة الّتي تتلامح لنا عبر هذا المقطع بكامله ، وهي فكرة اعتذاريّة ، عامّة ، تفتّق لها بكلّ حادثة ليعظّم من شأنها ووقعها في نفس السّامع . فهو يتعزّى بالقول إنه مائت لا محالة ، ولا فرق في ذلك أن يموت اليوم أو غداً أو فيما بعده .

تلك كانت المقدّمة الاعتذارية غير المباشرة والّتي تؤول معانيها إلى خدمة غرض واحد اقتبسه كعب من تكنية الاعتذار المأثورة في شعر النّابغة ، يتضاءل فيها قدر المعتذر بقدر ما يتعاظم قَدْر المُعْتذر منه ، ويكون ، من جرّاء ذلك ، أن تمتنع المجابهة ويزول التحدّي باقرار المذنب بذنبه وضعفه أمام جبروت الخَصْم الّذي يُرَاضيه ويُصافيه .

ثالثاً : الاعتذار والمدح المباشران : (١٣ ــ ٢٦)

أ ــ المدح : ويقوم على المعاني التّالية :

ــ إقراره برسالة الرّسول محمّد النّازلة عليه من لدن الله . (١٣)

ــ تمثيله بسيف للهداية ، اي أنه يمتدحه بالقتال في سبيل الحق والدّين .

ــ امتداحه بتألب قريش حوله .

ـ امتداحه بأنصاره الّذين هاجروا معه من خلال دروعهم اي استعدادهم الدّائم للقتال، ومن خلال أخلاقهم الّتي لا يستخفّهم فيها انتصار أو انكسار، ولا يجزعون بها من القتال ولا يتولّون عنه .

١ ـ وقد أقر برسالة النبي بقوله : « **نُبّئت أن رسول الله أوعدني** » ناسخاً المعنى بلفظه من النّابغة بقوله : « نبّئت أن أبا قابوس أوعدني » . وكعب إذ اطلق هذه العبارة إنما مهّد بها لطلب العفو ، إذ لم تكن تحفظ النّبي ثارات فرديّة خاصة ، بل انه كان يثور على من يناوئه في الدّين ويسفّه عليه ، ويزعج عنه أتباعه . وعقّب ، إثر هذا الاعتراف ، طالباً العفو بقوله : « والعفو عند رسول الله مأمول » ، مكرّراً العبارة الإضافيّة : « رسول الله » مرّتين لغاية نفسيّة اعتذاريّة . وقد نعجز عن فصل المعنى المدحيّ عن المعنى الاعتذاري ، إذ يتضمّن أحدهما الآخر . فالاقرار بالرسالة ونسبة النبيّ محمّد إلى الله تغْلُب عليهما الصّفة المدحيّة ، أما طلب العفو ، فتغلب عليه الصّفة الاعتذاريّة لاعترافه فيه بذنبه .

ولا يزال الشاعر يُلْحف بتكرار الصفة الالاهيّة للنّبيّ كما في مثل قوله :

ان الرّسول لسَيْف يُسْتضاءُ به   مُهَنّد من سيوف الله مَسْلُولُ

وفي هذا البيت يبرّر حروب النّبي ويجعلها حروباً مقدّسة ، لا يَطْمع فيها بجاه أو سلطة ولا يجهض بها نقمته على أعدائه . إنه يحارب في سبيل عقيدة ، في سبيل الحقيقة . وقد ألّف لذلك بين السّيف ، وهو رمز للقوّة ، والضّوء وهو رمز للهداية . فقوته هي قوّة بصيرة ، لا تهدف إلى البطش ، بل إلى الوعظ والاصلاح . أما في الشّطر الثاني ، فإنه يكرّر تشبيهه بالسّيف وينسبه إلى الله ، مرّة ثالثة ، وذاك يعني ان الله انتدبه إلى تلك الرسالة وأنه هو الّذي يَضْرب بسَيْفه . وكان الغزو والقتال، قبلئذ، يهدف إلى المصلحة ، أما النبيّ فجعلهما يهدفان إلى تحقيق غاية انسانيّة روحانيّة .

٢ ـ وفي جزء آخر من مدحه ينوّه كعب باحتشاد قريش وتألّبها حول النّبي . وقد كان للنبيّ اتباع من دونهم ، لم يُشر إليهم بإشارة ولم يمتدحه بهم . ذاك أن قريش كانت تمثل السّلطة والوثنيّة عند العرب ، واجتماع شملها حول النبيّ يُبيّن على أن

أئمّة العرب أعتنقوا الدّين وأقروا به وتخلّوا عن كفرهم . والشّاعر يخصّ من هاجر منهم ليوعز بذلك إلى أن قوم النبيّ ناضلوا من دونه منذ البدء ، وأنهم نزحوا من مقام الباطل إلى مقام الحقّ ، مخلّفين أهلهم ومالهم .

٣ – ويَمْتدح القُرشيّين بالبطولة في صورة قاطبة ، موحية إذ يقول :

شم العرانين ، أبطال ، لبوسهم   من نسج داوود في الهيجا سرابيل

أي انهم يرتدون الدُّروع الطّويلة السّابغة في القتال . والدّروع ترْمُز ، هنا ، إلى ما دونها من سائر الأسلحة ، فهي كالجزء الّذي يشير تمامه إلى تمام الكلّ . فمن يرتد الدّروع الدّاووديّة ، يُرْفقها بسائر عدد القتال .

ويرسم لهم صورة أُخرى تجمع الواقعيّة إلى المثاليّة بقوله :

لا يقع الطّعن إلا في نحورهم   ومالهم عن حياض الموت تهْليلُ

والواقعيّة تبدو في هذا القول في اعترافه بأنّه قد يقع منهم قتلى ، إلا أنه حوّل تلك الواقعيّة إلى ضرب من المثاليّة اللّطيفة ، إذ أردف بأنهم لا يُطْعَنُون قط في ظهورهم ، بل في صدورهم ، اي أنهم يقبلون ، أبداً ، على القتّال ويؤثرون فيه الموت على الفرار .

ويجعلهم في بيت آخر فوق الفرح والترح والأنانيّة والمأرب ، إذ إنهم يقاتلون ، قياماً بواجب القتال لا رهبة ولا رغبة :

لا يفرحون إذا نالت رماحهم   قوماً ، وليسوا مجازيعاً ، إذا نيلوا

فهم ، في حروبهم ، فوقَ النّاس ، يقاتلون للقتال ولخدمة الحقيقة ونشر الدّعوة ، إلاّ أنهم ، مع ذلك ، قد ينكسرون ، أي أنهم خاضعون ، من جهة ثانية ، لمصير البشر . وكعب لا يحشد الصّور الخارقة الّتي تعزل ممدوحيه عن سائر البشر كالنّابغة أو كعمرو بن كلثوم في مفاخره ، بل تراه يحرص على تمييزهم في حدود المصير البشري القابل للتحقيق . فمعانيه المدحيّة ، متّزنة عاقلة ولعلّه وَرِثَ الرّوية عن أبيه زُهَيْر .

ب ـ **الاعتذار** : ويقوم على معنى أساسي عام ، مستفاد من سُنَّة الاعتذار في شعر النَّابغة ؛ يحشد فيه معاني الرِّهبة المباشرة ، بعد أن أوحى بها في مطلع سابق بصورة غير مباشرة . ويمكن أن نستطلع عبر ذلك دحضه لما زوَّر الوُشاة عليه وخوفه من الهلاك . إذ أوعَدَه النَّبيّ .

١ ـ أما قول الوشاة ، فقد ألمَح إليه ولم يُصَرِّح به اذ اقتصر على دفعه :

لا تأخذني بأقوال الوشاة ، ولم   أذنب ، وإن كثرت فيَّ الأقاويلَ

فهؤلاء يتقوَّلون تقوُّلاً ، ويتحاملون عليه ، وهو بريء . ولم يحْفل الشَّاعر بتقديم البيِّنة والأخذ والرد ، بل ألمَّ بنوع من الدِّفاع الخطابيِّ ، القائم على شدَّة التأكيد بالمَعْنى ذاته ، دون دعمه بما دونه أو بما إليه .

٢ ـ ويمثّل خشيته بالمقام الَّذي يقوم فيه بين يدي النّبي ، وهو يبثُّ الرُّعب حتَّى في رَوْع الفيل . وقد توسَّل هذا الحيوان لعظم هامته وقوَّته ، على غرار الجاهليين الَّذين يجسِّدون معانيهم من خلال الصِّفات الأظهر في البهائم .

إلاّ ان خوف الشّاعر ، على عِظَمه ، يَهْدأ ويستكين ، عندما يؤمِّنه النّبيّ ، وقد حرص على الإشادة بالأمان ؛ وهو يُوجس خيفةً من امتناع النَّبيِّ عن العفو .

ويشفع هذا الاعتذار ، على دَأبه ، بتأكيده على قوّة النبيِّ : « في كفِّ ، ذي نقمات ، قيله القيل » أو قوله :

من خادرٍ من لُيُوثِ الأُسد ، مسكنه   من بطن عثَّر ، غيل دونه غيلُ

خلاصة حول المضمون : بدا كعب في هذه القصيدة مترجّحا بين عاطفتّي الاكبار والتعظيم وعاطفي الخوف والرَّعب . الا أنه لم يفصِّل في معانيه كأبيه أو من إليه ولم يسرف اسراف شعراء المدح ، فأبقى لمعانيه نكهه انسانيَّة أعمق تأثيراً وان لم تكن أكثر غلوّاً .

القصيدة من حيث الطبائع الأسلوبية :

- **الوصف والنعوت** : ونفهم بالنّعت ، هنا ، اللّفظة التي تصف مظهراً حسيّاً أو حالة نفسيّة ، وقد تكون نعتاً مباشرة أو خبراً ، مُفْردة أو مجملة ، ومنفردة أو متكرّرة . مثال ذلك :

فقلبي ، اليوم ، متبول متيّم ، إثرها ، لم يُفْد ، مكبول — والنعت هنا مكرّرة ، بعد مفردة ، وبعضها مستفاد من جملة فعلية .

- إلا أغنّ ، غضيض الطّرف ، مقبول — العتاق ، النجيبات ، المراسيل ، الوشاة — مقتول — خليل — مشغول — مفعول — وان طالت سلامته — محمول - مأمول - فيه مواعيظ وتفصيل — ولم أذنب — ذو نقمات ، قيله القيل — منسوب ومسئوول — خادر - غيل دونه غيل — يستضاء به — مهنّد — مسلول — انكاس - كشف — ميل معازيل - شمُ العرانين — أبطال — لا يفرحون — ليسوا مجازيعاً —

وقد نقع على ما دون ذلك من نعوت في مؤدى المعاني والجمل ، كما أن القوافي أتت ، في معظمها ، نعوتاً أو ما إليها . وقد تأدّى ذلك من وقوف الشّاعر موقفاً وصفياً ، ايضاحياً ، يتوسّل به النّعوت للتحديد والغلوّ والايحاء . فهو يصف المعنى أو يقرره أو يصوّره بها تصويراً جزئياً ، تجاوز فيه عن الصّورة المتمثلة في مشهد أو حادثة أي عن الكناية الحسيّة المأثورة في شعر أبيه ومن إليه .

ب — **التّشبيه** : نقع في هذه القصيدة على أربعة تشابيه ، متفاوتة القيمة والقدرة الايحائيّة :

وما سعاد ، غداة البين ، إذ رحلوا   إلاّ **أغن غضيض الطّرف** ، مكْحول

والشّاعر لم يتوسّل للتشبيه هنا ، شكله التقليدي ، وإنّما أوحى به من المقارنة بين الحبيبة والغزال . كما أنه غالى به وحاول أن يُضْفي عليه بعض الجدّة بتخصيصه في الغنّة وغضاضة الطرف واكتحال العينين . والشعراء الاسلاميون قلّما اشتقّوا

لأنفسهم تشابيههم ، بل انهم تولّوا منها المأثور وفصّلو فيه ، متخذين ذلك سبيلاً للتجّديد .

– **كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً** : وهذا الشطط ينطوي على تشبيه لمواعيدها . بمواعيد عرقوب . حيث أفاد الشّاعر من الاسطورة أو المثل ليجلو معانيه ويؤكّدها .

– **أرى وأسمع ما لو لم يسمع الفيل لظلّ يرعد** . . . وقد تشبّه في عظم خوفه بالفيل ، وهو تشبيه افتراضيٌ ، ايحائي وليس واقعيّاً كتشبيه الحبيبة بالغزال أو نفسيّاً كتشبيه وعودها بوعود عرقوب . وهو ، فضلاً عن ذلك ، تشبيه استطراديٌ انصرف فيه الشّاعر إلى التفاصيل والجزئيات .

– **لذاك أهيب عندي من خادر من ليوث الأسد** : والتشبيه يقوم على المقارنة بين النبيّ والأسد المتربّص ، مع ايثار للنبيّ . فهو لا يقوم على المقابلة بل على المفاضلة بحيث يسمو المشبّه على المشبّه به .

ج – **الفكرة** : ولعلّها الرّكيزة الأقوى أو أنهّا متن القصيدة . لغلبة العُنْصر العقليّ وضمور الخيال المصوّر . ونكاد لا نقع على صورة ولو حسيّة ، فيما عدا بعض الصّور الافتراضيّة المؤلفة تأليفاً أو المفاضلات التّشبيهيّة . أما الانفعال ، فإنّه ينزو ويشتدّ في اظهار رهبة الشّاعر دون أن يمدّه بقدرة على افتراع المعاني كما أمد النّابغة واشتقّ له صورة اللّيل المحدق بكلّ شيء أو بتلك الصّور الحسيّة المتماديّة التي جسّد بها تلذّعه وأذاه . واذا كانت صورة الفيل تقوم بعض هذا المقام ، فإن القصيدة لا تعدو مجموعة من الأفكار الحسنة التوقيع ، المُمْتنعة عن الغلوّ الأرعن الفاقد المضمون الانسانيّ . وهي تستطع وتتألق ، حيناً ، وتخبو وتضمر ، حيناً آخر . الا ان الخافه بها وتأكيده عليها يُقْنع السّامع بها دون أن يُطْلعه على جديد في معنى الخوف والاعتذار ، فيما عدا التوحيد بين الخوف واليأس والموت ، وهي اعمق مقاطع القصيدة مضموناً .

٨ ــ **طبائع العبارة** : وشّح الشّاعر عبارته بما يوافق انفعاله من صيغ مأثورة ، وفقاً لما يلي :

١ ــ **التمنّي : لو أنها صدقت موعودها أو لو أن النصح مقبول** : والتمني ينطوي هنا عـــلى معنى النّفي والاستحالة . فتمّنيه لصدق وعدها ينمّ عن تعذّره عليه .

ــ ويدنو إلى ذلك قوله : « **أرجو وآمل أن تدنو مودّتها** » حيث تجسّد التمنّي بفعله المباشر فيما توسّل ، قبلاً ، أداته الخاصّة بصيغته .

هداك الّذي اعطاك نافلةالقرآن:وهو نوع من التمنّي المشتمل على معنى التّقرير .

٢ ــ **الأمر والنّهي** : وهما يعبّران عن الموقف والارادة كقوله :

ــ **لا يغرّنك** ما منّت ــ **خلّوا** سبيلي ــ **مهلاً** هداك الّذي اعطاك نافلة القرآن ــ **لا تأخذنّي** بأقوال الوشاة ــ لما اسلموا زولوا ــ

والمثل الأوّل يفيد التحذير . والثّاني الثّورة والتّذمّر والمضيّ في الرّأي بما يخالف الآخرين . والثالث يؤدّي معنى التريّث والتنبيه والاستدراك . فيما يوحي الرّابع بالاستعطاف والترجّي .

٣ ــ **الحصر والاستثناء** : وهما يفيدان التّخصيص أو الغلوّ وما اليه . كقوله :

ــ « **وما سعاد ...إلا أغنّ** » أفاد الحصر والتّخصيص ، وبالتالي ، الغلوّ والمثاليّة .

ــ **وما مواعيدها إلا الأباطيل** : أدّى معنى النّعت المنفرد المستقلّ بحيث يمنع عنّا أي افتراض دونه . فهو ينطوي على الإطلاق والتأكيد .

ــ **لا يبلّغها الا العتاق** : للغلوّ ببعد المسافة ومشقة السّفر .

ــ **لظلّ يرعد إلا أن يكون له** : معنى الاستثناء الصّريح .

ــ **لا يقع الطّعن إلا في نحورهم** : معنى الاطلاق والتأكيد .

٤ ـ **الجزم والشرط** : وربمَّا وردا مُتَجانبين ، أو متكاملين كقوله :

ـ ولم أذنب وان كثرت فيَّ الأقاويل .

وقد يتخذ معنى الظرفيّة ، فضلاً عن الشّرط ؛ « لا يفرحون إذا نالت رماحهم قوماً ، وليسوا مجازيعاً ، إذا نيلوا » .

٥ ـ **لام الابتداء او التأكيد** ، كقوله : « أرى وأسمع ما لو يسمع الفيل لظلّ يرعدُ » .

ـ **لذاك** أهيب عندي ـ ان الرَّسول لسيف يستضاء به .

٦ ـ **الحوار** ، وقد بدا في مثل قوله :

ـ **وقولهم** : إنك يا ابن أبي سلمى لمقتول .

ـ **وقال** كل خليل كنت آمله .

ـ **فقلت** خلّوا سبيلي .

ـ **وجه التقليد** : اقتفى كعب على آثار النابغة ، كما نوَّهنا بذلك، قبلاً ، في طبيعة المعاني فضلاً عن بعض صيغ العبارة . ونضيف هنا المقابلة بين الاشطر التالية :

ـ مهلا هداك الّذي اعطاك نافلة القرآن ـ كعب ـ

ـ مهلا فدى لك الأقوام كلّهم ـ النَّابغة ـ

ـ لا تأخذنيّ بأقوال الوشاة ـ كعب ـ

ـ لا تأخذني بذنب لست فاعله ـ النَّابغة ـ

تأثير البيئة والعصر : تحفل هذه القصيدة بأجواء العصر الدينيّة والسياسيّة وتطلعنا عن موقف النبيّ من الشّعراء وموقف الشّعراء منه ، فضلاً عمَّا كان يقوم به أعداؤه والمؤلبون عليه . الا ان الشّاعر لم يفد فيها من الدّين الجديد الا بعض المعاني المأثورة وتكرار ذكر الله ونسبة الرَّسول اليه ، بالإضافة إلى امتداح النبيّ بالقرآن وما إليه .

نماذج من العصر الاموي

أ ــ الشعر

- ١ – الأخطل في خف القطين .
- ٢ – الفرزدق في مدح زين العابدين .
- ٣ – جرير في القصيدة الدامغة .
- ٤ – عمر بن أبي ربيعة في قصيدة نعم .

ب ــ النثر

- ١ – بين الشعر والنثر .
- ٢ – النثر في رسائل عبد الحميد .
- ٣ – زياد في الخطبة البتراء .
- ٤ – أبو حمزة : خطبته في أهل المدينة .



نموذج من الشِّعر السياسي

خفَّ القطين للأخطل

خفَّ القطينُ فراحوا منك او بكَروا ۞ وأزعجتهم نوىً في صَرفها غِيَرُ[1]

إلى امرىءٍ لا تُعدِّينا نوافِلهُ ۞ أظفرهُ اللهُ ، فليهنىء له الظفر[2]

الخائض الغمرَ ، والميمونُ طائرُه ۞ خليفةُ اللهِ يُستسقى به المطر[3]

وما الفراتُ – اذا جاشت حوالِبُهُ ۞ في حافتيه ، وفي اوساطه ، العُشَرُ[4]

٥ وذعذعته رياح الصيف واضطربت ۞ فوق الجآجىءِ من آذيِّه غُدُرُه[5]

مُسحنفرٌ من جبال الروم ، يستره ۞ منها أكافيفُ فيها دونَه زَوَرُ[6]

يوماً – بأجودَ منه حين تسألُهُ ۞ ولا بأجهرَ منه حين يُجتهر[7]

مقدَّمٌ مائتي الفِ لمنزله ، ۞ ما إن رأى مثلهم جِنٌّ ولا بشر[8]

يَغشى القناطرَ ، يبنيها ويهدِمها ، ۞ مُسوَّمٌ ، فوقه الراياتُ والقتَرُ[9]

١٠ حتى يكونَ له بالطفِّ ملحمةٌ ۞ وبالثويِّة لم يُنبض بها وَتَر[10]

---

١ – خف : أرتحل . القطين : أهل الدار . راحوا : ذهبوا أو رجعوا عشاء . بكروا : أرتحلوا باكراً . الصرف : التقلب والمصيبة . غير الدهر : أحداثه .

٢ – تعدينا : تخلينا . النوافل : العطايا .

٣ – الغمر : الماء الكثير ، أو الظلمة الشديدة. والمقصود هنا : المعارك. الميمون: طائره المبارك، الموفق .

٤ – الحوالب : الامواج . العشر : شجر .

٥ – ذعذعته : حركته تحريكاً شديداً . الجآجىء : جمع جؤجؤ ، وهو صدر الطائر أو السفينة . الآذي : مرتفع الموج .

٦ – المسحنفر : السريع . الأكافيف : الجوانب المرتفعة . الزور : الميل . الاعوجاج .

٧ – يجتهر : يستعظم .

٨ – مقدم مائتي الف : سائق مائتي الف جندي .

٩ – المسوم : الذي فيه علامة تميزه . القتر : الغبار .

١٠ – الطف والثوي : موضعان قرب الكوفة . لم ينبض بها وتر . ولم ترم فيها السهام . كناية عن التحام الجيشين ، لأن النبال ترمى قبل الاشتباك بالرماح والسيوف . المعنى: أن جيش عبدالملك يبلغ الى العدو دون مداورة ودون تأخر .

وتستبينَ لأقــوامٍ ضلالتهُم ... ويستقيمَ الذي في خدّه صَعَر [١]

ثم استقلَّ بأثقال العراق ، وقد ... كانت له نقمةٌ فيهم ومُدَّخر [٢]

في نبعةٍ من قريشٍ يعصبون بها ... ما إن يوازى بأعلى نبتها الشجر [٣]

تعلو الهضابَ ، وحلُّوا فيأرومتها ... أهلُ الرِّياء واهل الفخر إن فخروا [٤]

١٥ حُشدٌ على الحق عيَّافو الخنى ، أُنفٌ ... إذا ألمت بهم مكروهةٌ صبروا [٥]

أعطاهمُ الله جَداً يُنصَرون به ... لا جَدَّ إلا صغير ، بعدُ ، مُحتقر [٦]

لم يأشروا فيه إذ كانوا مواليهُ ... ولو يكونُ لقومٍ غيرهم إشِروا [٧]

شُمسُ العداوة حتى يُستقادَ لهم ... وأعظمُ الناس أحلاماً اذا قَدَروا [٨]

لا يستقلُّ ذوو الأضغان حربَهمُ ... ولا يُبيَّنُ في عِيدانهم خوَر [٩]

---

١ – الصعر : ميل الخد عن النظر الى الناس ، تهاوناً وتكبراً .

٢ – النقمة : البطش . المدخر : ما خبيء للاعداء من بطش للمستقبل . يشير الى احتلال عبد الملك العراق بعد قتل مصعب بن الزبير .

٣ النبعة : شجرة صلبة . يعصبون بها : يحيطون بها . شبه بني أمية بشجرة النبع الصلبة ، ورأى فشبه البيوتات الاخرى بالشجرة الذي لا يستطيع أن يبلغ علاها .

٤ – الأرومة : أصل الشجرة . الرياء : الشرف .

٥ – الحشد : المتأهبون . العيافون : التاركون . الخنى : الفحش في الكلام . الأنف : المترفعون عن العــار .

٦ – الجد : الحظ ، المعنى : اعطاهم الله حظاً يتضاءل دونه حظ الآخرين .

٧ – يأشروا : يبطروا . الموالي : الأسياد ، الاصحاب .

٨ – الشمس : الأشداء . يستقاد لهم : يخضع الناس لقيادتهم . الأحلام : جمع حلم ، وهو الصبر والعقل

٩ – يستقل : يتحمل . الأضغان : الاحقاد . الخور : الضعف .

٢٠ همُ الذين يبارون الايرَّحَ اذا ... قلَّ الطعامُ على العافين ، او قتروا[١]

بني أميَّةَ نُعماكمُ مُجَلِّلةٌ ... تمَّت ، فلا منَّةٌ فيها ولا كدر[٢]

بني أميَّة قد ناضلتُ دونكمُ ... أبناءَ قوم ، همُ آوَوا ، وهم نصَروا[٣]

أفحمتُ عنكم بني النجار ، قد علمت ... عُليا مَعَدٍّ ، وكانوا طالما هدروا[٤]

حتى استكانوا ، وهم مني على مضضٍ ... والقولُ ينفُذ ما لا تنفذ الإبَر[٥]

٢٥ بني أميَّة إنِّي ناصحٌ لكمُ ... فلا يبيتَنَّ فيكم آمناً زفر[٦]

واتَّخِذوه عدوّاً ، إنّ شاهدهُ ، ... وما تغيَّبَ من أخلاقه ، دَعَر[٧]

إنَّ الضغينة تلقاها وإن قدُمت ... كالعرِّ يكمنُ حيناً ثم ينتشر[٨]

وقد نُصِرتَ ، أميرَ المؤمنين ، بنا ، ... لمَّا أتاك ببطن الغُوطة الخبر :

يُعرِّفونك رأسَ ابن الُحباب وقد ... أضحى ، وللسيف في خيشومه أثر[٩]

٣٠ لا يسمعُ الصوتَ ، مُستكّاً مسامعهُ ... وليس ينطقُ حتى ينطقَ الحجر[١٠]

---

١ – العافون : الذين يطلبون الطعام . قتروا : أفتقروا وضيقوا على أنفسهم : يشير الى كرم الأمويين .

٢ – مجللة : عامة ، شاملة . المنة : التقريع بالإحسان .

٣ – يعني بابناء القوم : الانصار الذين آووا النبي ونصروه حين هاجر الى يثرب . ويشير هنا الى هجائه الانصار دفاعاً عن الأمويين .

٤ – أفحمت : أسكت . بنو النجار : جماعة من الانصار . قوم حسان بن ثابت شاعر النبي . عليا معد : قريش . هدروا : رددوا الكلام كثيراً ، ترديد البعير صوته في حنجرته .

٥ – استكانوا : خضعوا . المضض : ألم المصيبة .

٦ – زفز : ابن الحرث بن كلاب الكلابي .

٧ – الشاهد : اللسان . الدعر : الفساد .

٨ – العر : الجرب . يشبه الحقد بالجرب الذي يستتر قليلا ثم ينتشر .

٩ – ابن الحباب : من قيس عيلان قتله التغلبيون في نصرة الامويين . الخيشوم : أقصى الأنف .

١٠ – مستكاً مسامعه : أصم .

وقيسَ عَيلانَ حتّى أقبلوا رقصاً فبايعوكَ جِهاراً بعدما كَفروا![1]

فلا هَدى اللهُ قيساً من ضَلالتهم ولا لَعاً لبني ذكوانَ إذ عثروا[2]

وقد أصابت كلاباً من عداوتنا إحدى الدواهي التي تُخشى وتنتظر

أمّا كليبُ بن يربوعٍ فليس لهم : عند التفارطِ ، إيرادٌ ولا صَدَر[3]

٣٥ مُخلَّفون ، ويقضي الناس أمرهمُ وهم بغيبٍ وفي عمياء ما شعروا[4]

قومٌ أنابت اليهم كلُّ مُخزيةٍ وكلُّ فاحشةٍ سُبَّت بها مُضَرُ[5]

واقسم المجد ، حقاً ، لا يحالفُهم حتّى يحالف بطن الرّاحة الشَّعَرُ .

العوامل المؤثّرة في سيرته وشعره :

أولاً — **نشأته** : نشأ الأخطل ، في عهده الأوّل ، نشأة دلال وحنان ، إذ كان وحيد أمّه ، تفيض عليه بعاطفتها ، وتؤثره بكلّ خَيْر ، ثم توفّيت والدته أو طُلّقت فأقام في كنف زوج والده التي جعلت تخصُّ ولديها عليه بالعاطفة والمعاملة ، وترسله في رعاية الماشية . وكان الفتى يحتال لنفسه ، فينال بعض الطّيّبات ويلقى من أجلها العقاب والتقريع .

---

١ – رقصا : مسرعين .

٢ – لا لعاً : لا اعانهم الله .

٣ – كليب بن يربوع : قوم جرير . التفارط : التسابق ، وهنا : التسابق الى الماء . أورده الماء إيراداً : جعله يقصد اليه . الصدر : الرجوع عن الماء .

٤ – المخلفون : المتروكون وراء الناس . المعنى : يقضي الناس امورهم الهامة ، وكليب بن يربوع لا يشعرون ، لأن رأيهم غير مطلوب ولا مسموع .

٥ – أنابت : أقبلت .

ثانياً — طبعه : تذكر الرّوايات القديمة أن الأخطل طُبِعَ على طبع المراغمة والهجاء ، وبدا عليه ذلك ، منذ صغره ، اذ هجا أمّه وابني جعيل وأمّهما ، وتعرّض لشاعر بني تغلب الأكبر المقيم في بلاط الأمويين كعب بن جعيل وما عتّم أن ظهَرَ علَيْه وأخْمد ذكره .

ثالثاً — انتسابه إلى قبيلة تلغب : كان التغلبيُّون الّذين ترعرع بينهم الأخطل أقوى القبائل العربيّة ، حتى قيل : « لو تأخر الاسلام ، قليلاً ، لأكلت تغلب العرب » . وكانت تغلب تزدهي بماضيها العريق في القتال وكثْرة عددها ، كما عبّر عن ذلك عمرو بن كلثوم في معلّقته الشّهيرة . ولقد اقتبس من ماضي قبيلته وحاضرها الزهوّ والفخر يعبّر عن ذلك بمفاخره وأهاجيه ويبثّه بثّاً غير مباشر في مدائحه .

رابعاً — اتصاله بالأمويين : عندما استتبَّ الأمر لمعاوية ، إثر مبايعة الحسن بن عليّ له ، أخذ بعض الأنصار يناوئونه ويثلبونه وأهله بأهاج كثيرة كان يتحلّم عنها ويعفّ عن معاقبة ناظميها ، إذ كان يؤثر المنازعة بالشعر ، على المنازعة بالسُّيوف . إلا ان ابنه يزيد لم يكن يتجلّد تجلُّد أبيه ، فاستدعى الأخطل وحضّه على مهاجاة الأنصار ، ففعل وأسكتهم في قصيدة اذاعت ذكره في النّاس ، وأخمدت ذكر من دونه . ومنذئذ أصْبَح شاعر البلاط الأُمويّ ، يقرَّب إلى الخليفة فيَخْلع عليه ويقدّمه.

خامساً — علاقة قبيلته بالأمويين : أثار الأمويُّون العصبيَّة القبليّة التي كان الاسلام قد أخمد جذوتها حيناً ، للتمكين لملكهم المتزعزع ، فمالت تغلب اليهم ، فيما مال أعداؤُها القيسيُّون إلى ابن الزبير ، عدوّ الأمويين ، وانضمت اليهم قبيلة سليم . وبذلك غدا الأخطل ناطقاً باسم قبيلته وباسم الأمويين ، معاً ، ممّا وسَّع له في مجال الفخر .

إيجاز القصيدة : استهل الأخطل قصيدته بذكر الارتحال والتنائي ، فتشبّه بشارب الخمرة ، مستطرداً إلى وصفها بنحو ثلاثة أبيات . ثم يعود فيذكر الارتحال من جديد وتنكب النساء عن الرجل عندما يلم به الشيب ، حتى انتهى إلى عبد الملك ، فجعل يمدحه ، مبالغاً بفضائله ، وقوة جيشه ، جاعلاً جنوده من الجنّ . وقد نسب

إليه، بالاضافة إلى ذلك، فضائل دينية، اذ صوّره مجاهداً في سبيل الدين والبطش بالكفار . ويذكر أيضاً إخضاعه لأعدائه وفتكه بجيشهم مستطرداً إلى بني قريش ، واصفاً فضائلهم ، وفضائل بني أمية بنحو ثلاثة عشر بيتاً . بعدئذ ينصرف لمخاطبة امير المؤمنين ، معدّداً مآثر تغلب التي حاربت ، دائماً، إلى جانب الأمويين ، ويهجو كليباً بن يربوع الذين ما انفكوا يناوئون الخليفة .

تقسيمها : المطلع التقليدي (١) . مدحه بالكرم ويمن الطالع (٢–٣) . وصف كرمه : (٤ – ٧) – وصف بطولته : (٨ – ١٢) – مدح القريشيين : (١٣ – ٢٠) – ذكره لفضله عليهم : (٢٢ – ٢٤) – نصحه لهم : (٢٥ – ٢٧) – ذكر مآثر قومه : (٢٨ – ٣١) – هجاء القيسيين : (٣٢ – ٣٦)

تحليل المطلع التقليدي :

١ – يقع هذا المطلع ، أصلاً في حدود أبيات عديدة يصف فيها الطلل ويتشبّه في ذهوله بالسّكران الّذي صرعته الخمرة . ولقد خصّ هــذا المطلع بذكر فراق الأحبة ، عــلى ما هو مأثور في مطالع الشّعر القديم . ثم عرّج على وصف المدح ، مستهلاً بوصف كرم الخليفة ويمن طالعه .

٢ – مدح الخليفة بالكرم واليمن (٢ – ٣) – باشر ذلك بقوله :

إلى امرىء لا تعدّينا نوافله   أظفره الله فليهنأ له الظفرُ

فالاخطل يصرّح بان الله قد أظفر عبد الملك . وهذا المعنى يبدو عاديّاً ، طبيعياً ، بالنسبة الينا ، اما بالنسبة إلى الأمويين ، فكان كثير الأهمية ، لأن هؤلاء جعلو يدّعون ان السلطة هي هبة من لدن الله ، وان الله هو الذي يقدر الأمور وليس على الشعب سوى الطاعة . وهكذا ، فان الأخطل بالرغم من كونه مسيحيّاً ، كان يعرف المعاني التي توافق الدين الاسلامي وهوى الأمويين الذين كانوا يشجعون الجبريّة وما فيها من دعوة الاذعان لمشيئة القدر .

ذلك ، جميعا ، يدلنا على طبيعة المدح السياسي في شعر الأخطل، اذ انه يلتفت إلى المعاني التي تشوّق الممدوح ، فيؤكّدها له ، منعماً فيها بالغلوّ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أمّا قوله « **الميمون الطائر** » فيعود إلى عادة جاهلية ، كان العرب يستطلعون بها مصير الأمور ، بعد ان يطلقوا الطير ، فاذا اتجهت صوب اليمن تيمنوا ، أما اذا اتجهت صوب الشام ، فتشاءموا . فالطائر الميمون هو الذي يبشّر بالخير والنجاح . وذلك يعني ان الخليفة يكاد لا يلمُ بأمر حتى يحققه . وكذلك قوله ، « **يستسقى به المطر** » . فالخليفة لكثرة تقواه وصفاء طويّته ، دنا كثيراً إلى الله ، حتى انه اذا غضب ـــ والعرب يعتقدون ان انحباس المطر هو دلالة على شدة غضب الله ـــ فان القوم يستسقون به لان الله يستجيب لتقواه . وهذا المعنى الديني السياسي كان يُعجب الأمويين غاية الاعجاب ، لأنه يوافق هواهم .

وعلى الجملة ، فان الأخطل ، خلال مدحه السياسي ، لم يكن مبتكراً ، وانما اتخذ المعاني التي كانت شائعة منذ الجاهلية ووقعها بما يتفق والمناسبة التي يتصدّى لها ؛ ذلك ان المعاني التي تلمُّ بالمطر ليست معاني حضرية ، لأن الحضري لا يتسعّر به ظمأ للماء ، ولم يتولّ الشاعر هذه المعاني ، إلا لأنها انتقلت اليه عبر التقليد . فالصفة التي نماها لعبد الملك ، كانت تصدق في شيخ القبيلة الجاهلية أكثر مما تصحُّ في خليفة يعيش في حواضر الشام على ضفاف بردى ، كأنه يعيش في جنة غناء . فالشعر السياسي خاصة ، والشعر الأموي عامّة لم يكد يتحرَّر من وطأة التقليد الذي أسرف به الشعراء السابقون .

٣ ـــ وصف بطولته : (٨ـــ١٢)

بعد هذه المعاني الانسانية الدينية يشرع الأخطل بتصوير الخليفة صورة تخالف الصورة الأولى . في تلك الصورة كان إماماً ، وكان قريباً الى الله حتى انه يستسقي بتقواه المطر ، ولكنه الآن سيلجُ به الى اجواء الملحمة والاسطورة مصوِّراً شجاعتَه في الحروب بقوله[1] :

« مقدَّمٌ مـــائتي ألفٍ لمنزلـــةٍ ما أن رأى مثلَها جنٌّ ولا بشرُ »

---

١ ـــ آثرنا ان ندع وصفه لكرمه إلى النهاية لضرورة الدراسة .

هذا البيت ينبري بالقصيدة الى فلذة ملحمية تتسامى ، خاصة ، عندما يصبح الجنود خارقين مروِّعين ليسوا بشراً وليسوا جنّاً ، بل هم أعظم من البشر فضلا عن الجن . وهذا المعنى غلو وتصاعد من المعنى الذي ألمّ به النابغة بقوله واصفاً النعمان :

« وخيِّس الجنَّ إني قد أذنتُ لهم — يبنون تدمر بالصُفَّاح والعمَدِ »

لقد توسَّل الشاعران بالجن . فبينما اكتفى النابغة بهم ، نرى الأخطل يتجاوزهم ولا يرضى بأن يكون جندُ الخليفة عبد الملك من البشر أو من الجنِّ ، بل اسمى منهم جميعاً . وذلك مجاراة لسنَّة الشعر العربي الذي تكثر فيه المبالغة وتتعاظم ، حتى ان الشاعر اللاحق لا يرى لذاته فضيلة اذا لم يعثر على معنى يبزُّ به المعنى الذي سلف في شعر من قبله . وقد استمرت هذه الصورة في الأبيات التالية حيث يقول :

يَغْشَى القَنَاطِرَ يَبْنِيها ويَهْدِمُها — مسوَّمٌ فوقه الراياتُ والقطرُ

فتستبين لأقوامٍ ضلالتُهم — ويستقيم الذي في خدِّه صَعَرُ

ان الصورة التي مثل بها الخليفة ، هادماً ، بانياً ، عبر الرايات والغبار ، تمثل معنى البطولة الذي يريد الشاعر ان يرسمه للخليفة . وهذه الميزة أي تصوير المعنى تصويراً ، كانت شائعة في الأدب الجاهلي ، عامة ، وشعر النابغة خاصة ، فاذا أراد النابغة أن يقول ، مثلا ، ان وعيد النعمان يؤذيه ويرهبه ، يمثِّل ذلك بصورة الأفعى التي تساور وتعطب دون ان تنجح فيها حواية أو رقية . ولقد جرى الأخطل على الغرار ذاته . فعوضاً عن أن يقول لعبد الملك إنه بطل ، جعله يتصرَّف تصرُّف البطل أو وصفه في مشهد بطولي ، يبني القناطر ويهدمها بينما تداخلت الرايات حواليه. وكذلك نراه يستمر في رسم هذه الصورة ولكنه يواجه بها الأعداء ويتوسّل فيها بالمعاني التي توافق الدين ، خاصة عندما يقول : « فتستبين لأقوام ضلالتهم » . فالخليفة لا يحارب في سبيل الحرب والغنائم او السلطة ، بل في سبيل الدين ورد الضالين والكفار الى حظيرة الامام . وهكذا ، يبدو الأخطل مرة ثانية وقد اتخذ موقفاً اقتضاه عليه واقع السلطة والدين والسياسة ، قائلا ما قد لا يؤمن به في سبيل تعظيم

الممدوح وتأكيد الأقوال التي يتمنى ان تقال له؛ وقد كان ذلك مشتركاً بين الأخطل والنابغة . فالنعمان كان يودُّ ان يؤكد قوة جيشه وتفوقه ورهبته ، فجعل النابغة يتصاغر ويتدنى ليكبر النعمان ويحقق له ما يتمنى ان يبلغه . وكما ان النابغة ضحَّى بكرامته ، في مدحه ، نرى الاخطل يوشك ان يضحّي بدينه في سبيل مدحه أيضاً . فهذان الشاعران يقولان ما ينبغي ان يقال أو ما يوافق هوى الممدوح متسخرين أو مداجين .

أما ذروة الملحمة فتظهر في قوله :

« حتّى يكونَ له بالطفِّ ملحمــةٌ وبالثوَّية لم ينبض بهــا وَتَــرُ »

إن الملحمة هي الموقعة التي تجري بين جيشين وجهاً لوجه وجسداً لجسد . أو كما يقول الأخطل : « إنها المعركة التي لا ينبض بها وتر » أي لا يستعمل فيها القوس . وهذه المعارك تدلُّ ، عادة ، على الاستبسال والشجاعة اكثر من معركة الأوتار والقوس ، لان من يحارب بالقوس والوتر كأنما يداور ويلتف أو كأنه يخشى التصدي للموقعة بذاتها . اما من يلتحمون فيها ، فانهم لا يخشون الموت . وهذا هو وجه المديح في قول الأخطل .

ولعل ميزة هذا البيت فيما يشتمل عليه من واقعية و تقيُّد بالاعلام ، اعلام الأشخاص فضلا عن اعلام الامكنة . ففي البيت السابق نرى اسمَي علم ، همــا الثويَّة والطفّ . فكأن هذه الأسماء تربط الافكار المدحيَّة المجرَّدة بالواقع ، وتجعلها خاصَّة بعبد الملك من دون سواه .

ومهما يكن ، فان الأخطل يمازج الصورة المثالية ، المطلقة ، بصورة او بخطوط من الواقع الخاص الذي لا يصح الا في الممدوح من دون سائر الامراء وذوي السلطة ،

ومجمل القول في وصفه لبطولته أنه نما إليه الصفة الخارقة التي تدعه امرءاً متفوِّقاً لا يقهر .

مدح الأمويين : (١٣–٢٠) : ذاك كان مدحه للخليفة نفسه . وفي هــذا المقطع يتعرَّض لبني قومه القرشيين ، فيمدحه بهم . وآية ذلك أنَّ الخلافة كانت قد

غدت أمراً وراثياً في بني قريش وفي أقربهم الى النبي . وهو إذ يخصُّهم بمثل هذا المدح إنما يمكّن للخليفة به ، شأنه في ذلك كشأنه في تكراره لذكر أمر الله الذي يصدر عنه وايثاره له بالنصر واليُمن . وكأني به لا يمدحه ، بل يؤدي له البينات التي تجعله الأحق بالخلافة . وقد استهلّ مدحه له بأصله في قوله :

في نبعة من قريش ، يعصبون بها   ما إن يوازى بأعلى نبتها الشّجـر

وقد شبه بني أُمية بشجرة صلبة ، عالية ، ومثل البيوتات الأخرى بالنسبة إليها . أي ان نبت القرشيين يسمو على أية شجرة ، من دونه . وهو لا يزال يجاري بذلك خطّ الغلوّ الذي يمثل تفردُه بكل مأثرة ، وقد جعل الأمويين أفضل قريش ، وجعل القرشيين أفضل الناس . وهذا المعنى لا ينطوي على ابتكار أو جدّة ، إذ أن شعراء المدح والسياسة تداولوه ، كمعظم المعاني ، الا ان فضيلة الشاعر فيه أنه أدرك منه أقصى غايته ، وخرَّجه تخريجاً ذاتياً . أمَّا قوله :

تعلو الهضاب وحلُّوا في أرومتها   أهل الرياء وأهل الفخر ان فخروا

فلا يعدو أن يكون استكمالا للمعنى السابق وتمثيلا له مع إضفاء بعض التفاصيل .

وإذا كان هذا المعنى مبذولا ، فان الشاعر يوغل في إضفاء الصفة الانسانية لمعانيه ، إذ يقول : « حُشدٌ على الحقّ » ، أي أنهم لا يقاتلون للقتال أو طمعاً بالمال أو شهوة للسلطة ، بل ان قوَّتهم هي قوَّة عاقلة تمكّن للحق وتشهد له .

وقد ورد امتداحهم بالحقّ تأكيداً لأحقيّتهم بالخلافة ، فهم لا يقاتلون طمعاً بها ، بل لاحقاق الحقّ فيها . والى مثل هذا القول كان يشير العلماء إذ يقولون : « إن البلاغة هي التعبير عن مقتضى الحال » . ويمضي الشاعر في نعتهم بالنعوت التي تُضفي عليهم هالة معنويّة ، منوِّهاً بابتعادهم عن الفحش والمنكر ، أي أنهم لا يأخذون بالجانب اللّين السّهل من الحياة ، فيقبلون على المجون ويعاقرون اللذة بل إنهم ينصرفون الى الجُلّى .

ولعلّ أفضل ما يردف به إثر هذا الزّعم قول البحتري: «أعذب الشعر أكذبه » ، إذ ان الشاعر يدرك أن معاوية امتطى كلّ باطل وجَوْرٍ ورشوة ، كما ان ابنه يزيد

هو أول من استنَّ سنَّة اللّهو في الاسلام ، إذ كان يعاقر الخمرة ويبتني في الصّحراء قصور اللّهو والخلاعة . والكذب في الشعر لا يعني التزوير والشهادة للباطل ، بل هو ضرب من الغلوّ يتولّد من تلمُّس الحقائق بالانفعال والحدس . والأخطل بذلك كالنابغة ، جانَبَ الحقيقة وأزرى بها ، ففاتقد شعره مبرّره الانساني ، إذ الشعر ، في نهاية مطافه ، لا يعدو أن يكون شهادة للحقيقة وتعبُّداً لها .

أما الشطر الثاني حيث يقول : « إذا ألمت بهم مكروهة صبروا » فيصحُّ في بعضهم حيناً ، إذ أثر عنهم الحلم في مواضعه والعنف في مواضعه . وكان عبد الملك يخطب فيقول : « من قال لنا برأسه كذا ، قلنا له بسيفنا كذا » . ولعلَّ الشاعر استدرك في الاشارة الى ذلك في بيت لاحق إذ قال :

شمس العداوة ، حتّى يُستقادَ لَهُم ‏ ‏ ‏ وأعظم النّاس أحلاماً ، إذا قدروا

فهم يعنفون بمن يخرج عن سلطانهم ويعفّون عمَّن يقع في أيديهم ويستذلُّ لهم ، أي أنّهم يعفون عند المقدرة ، إذ لا حلم في العفو من دون ذلك ، كما استدرك المتنبي إذ قال :

كلّ حلم أتى بغير اقتدار ‏ ‏ ‏ حجّة لاجيء إليها اللّئام

ويعود الشاعر إلى تعليل انتصارهم وتفوُّقهم ، فيُنميه إلى قدر قدِّر لهم من الله ، آثرهم به :

اعطاهم الله جداً ينصرون به ‏ ‏ ‏ لا جدَّ إلا صغير ، بعد ، محتقر

لم يأشروا فيه إذ كانوا مواليه ‏ ‏ ‏ ولو يكون لقوم غيرهم أشروا

والجدّ هنا بمعنى الحظّ فكأنه يلمح بذلك إلى أنّهم قوم الله المختارون ، مترجّحاً بين المديح الديني والسياسي ، مازجاً أحدهما بالآخر . فالتنويه بايثار الله لهم يمنحهم تفوُّقاً دينياً وسياسياً ، معاً ، إذ الاسلام هو دينٌ ودولة . ثم إنه عقب على ذلك بنعتهم بالتواضع أي أن خمرة السُّلطة لم تُسكرهم ولم تبطرهم . فالامويون قد جمعوا غاية القوّة الى غاية العقل .

وفي النهاية يمتدحهم بالكرم ويقول إنهم يسبقون الريح ويبارونها ، فهي تنزل

الفقر والضّيم ، وهم يحملون الخير والنّجدة ، والمعنى تقليديّ ، منهوك :

هم الذين يبارون الرِّيـــاحَ إذا   قلَّ الطّعـــام عـلى العافين أو قتروا

ذكره لفضله عليهم : (٢٢–٢٤) : يستهلُّ الشاعر هذا المقطع بذكر نعم الأمويين عليه ، يؤدُّونها ويغدقونها ، دون منّة ولا كدر . وهذا البيت لم يَخطر في صدفة النَّظم ، بل إنه أحكم توقيعه قبيل تفاخره بخدماته لهم ، حتى تستقيم معادلة الفضل بينهم . وفضيلة الأخطل في معانيه أنه يُوَقّعها توقيعاً نفسياً يطرب له الممدوح . وهو لا يستكين استكانة النابغة ولا يستذلُّ له ويتشبّه بالعبد ، مضائلا من قدره ليعظّم من قدر الممدوح . بل إنه يرفع هامته كبراً . فهو ليس شاعراً بلاط يتلقف فتات مائدة الملوك ، بل إنه سفير قبيلته العظيمة تغلب التي تدافع عن الأمويين بسيوفها ، كما يدافع هو بلسانه :

بني أميّة ، قد ناضَلْت دونكـم   أبنـاء قوم هم آووا ، وهـم نصروا

أفحمت عنكم بني النّجار ، قد علمت
عليـا معدٍّ ، وكانـوا طالمـا هدروا

حتى استكانوا ، وهم مني على مضض
والقـول ينفذ ما لا تنفذ الإبـرُ

ولقد أشار هنا الى هجائه للأنصار ، راداً على كعب بن ثابت الانصاري بمثل قوله :

ذهبت قريش بالمكارم والنّـــدى   واللّؤم تحت عمائـم الأنصـــار

واذا نسبت ابن الفريعة خلتـــه   كالجحش بيـن حمارة وحمـــار

وقد كان لهذا الهجاء وقعه الحاد على الأنصار ، فوفدوا على معاوية ، ورفعوا عمائمهم وقالوا له ماذا ترى ؟ فقال : « لا أرى إلا خيراً » . وأباح لهم لسان الأخطل الذي هرع الى يزيد فطيّبه وأمّنه . والشاعر يسمّي هجاءه للأنصار نضالا منه للأمويين ، فكانه كان يقاتل من دونهم ويعرّض نفسه للهلاك . ويتعاظم المعنى من

المقابلة بين طرفيه . فمن جهة نقع على نضال الشاعر ومن جهة ثانية ، يعظّم من أمر المهجوّين : « ابناء قوم هم آووا وهم نصروا » على غرار عنترة ليضاعف من شجاعته وفضله . وليس تنويهه بفضل الأنصار في إيواء النبي ومناصرته ، ومجاراته التعاليم الاسلامية ، إلا سبيلا لتذكير الأمويين بالمخاطر التي ركبها للتّمكين لهم ودفع الأذى عنهم .

أما البيت الثاني ، فإيضاح للأوّل واستطراد في الغلوّ به . فهو قد أفحم عنهم أعداءهم وأسكتهم ، وكانت أصواتهم تهدر وتدوي في دنيا العرب . ولفظة أفحم تقابل لفظة « ناضل » في البيت السابق ، ولفظة هدروا ، تقابل لفظتي : «آووا ونصروا» ، وقد أفاد المعنى وغالى به ، من النقيض الى النقيض . ويردف ، إثر ذلك كله ، « حتى استكانوا » ، وهي نتيجة للمعنيين السابقين ، وامتداد من لفظة « أفحم » وغلوّ بها ، ثم ضاعف المعنى بالاشارة الى مضضهم ، أي الى غيظهم . ومؤدّى القول كله أنّه عادى الناس ، بل أصحاب النبيّ في سبيلهم وتعرّض للهلاك ، مما يؤكد ايثاره لهم ودفاعه عنهم .

وفي النهاية يُجمل القول ويحققه بحكمة عامة : «والقول ينفُذُ ما لا تَنفُذ الإبر » . والابر لا تشير هنا الى معناها الخاص بها ، بل الى ما هو أنأى منه ، الى السيف والرّمح أو كلّ أداة للأذى الماديّ . فالكلام النافذ الصائب هو أردع للقوم من السّيف أو ما دونه . وفضيلة هذه الحكم أنها تُنيط بالتجارب والأقوال الخاصة صفة الحقيقة العامة ، فتؤكدها وتضاعف من وقعها في النفس . وشعراء المدح ، عامة ، يوشّحون قصائدهم بالحكمة ليكتسبوا بها صفة الحكماء فضلا عن الشعراء ، مما يمكّن لأقوالهم في النفوس ويـــدع صوتهم وكأنه صوت الأجيـــال أو صوت الحياة ذاتها . ولقد توسّل ذلك النابغة ، قبلا ، وأبو تمام والمتنبي ، فيما بعد ، حتى قيل : « أبو تمّام والمتنبي حكيمان وأما الشاعر فالبحتري » .

ومع ذلك ، فإن الأخطل ليس شاعر حكمة ، بل شاعر ملحميّ ، مقاتل ، تعترض الحكمة في شعره بلمع مولّية ، عابرة ، كما سنرى ، أيضاً ، في المقطع اللاّحـــق .

نُصحه لهم : (٢٥–٢٧) :

في هذه الأبيات نرى الشاعر يتصدى لمرحلة جديدة من مراحل القصيدة ، اذ يدافع عن بني قومه ويتنكب، في الآن ذاته، عن المدح ليتولى هجاء القيسيين وزعيمهم زفر . وقد كان الاخطل يخشى ان يتقرّب عبد الملك اليه من دون التغلبيين . وذلك يؤدي الى اضعاف قبيلته وتقوية اعدائها . فهو يسديهم النصح ، « اني ناصح لكم »،بأن يبتعدوا عن زفر . وقد مثّل لهم ما يرائيهم به بمثل العرّ أي الجرب الذي يستتر ، ويُوهم انه اختفى ولكنه لا يعتم ان ينتشر من جديد . إن عرّ الحقد والحسد في نفس زفر كمن حيناً وجعل يتظاهر بمودة الأمويين ، حتى اذا آنسوا به ووثقوا منه خانهم وخدعهم . ولنتمثل شدة حقد الاخطل على زفر ، وفي الآن ذاته حماسه في الدفاع عن قبيلته اذ يقول : « ان شاهده وما تغيّب من أخلاقه دعرُ » .

وهنا يعود ، أيضاً ، إلى الحكمة المشوبة بقليل أو كثير من الذاتيّة ، إذ يمثل الضغينة الكامنة في النفس بمثل العرّ . فهي كالغدر ، يتظاهر صاحبه فيه بغير ما يُضمر . وقد وقعت في سياق هذه القصيدة موقع الحكمة السابقة ، أضفت على المعنى صفة الشّمول ، ووحّدت بينه وبين الحقيقة العامّة .

ذكره لمآثر بني قومه : (٢٨– ٣١) :

ينحدر الشاعر في هذا المقطع من المعاني الذهنية العامّة الى الأحداث التاريخيّة ، كما تقدّم بها من قبل ، ذاكراً المواقع التي فدح بها التغلبيّون أعداءهم ، خاصاً موقعة الغوطة ، حيث اجتثوا رأس عدوّهم وعدوّ الخليفة ، وساقوه إليه . وهذه الأحداث التاريخية تطفو على لجة المعاني القائمة في ذهن الشاعر ، تؤدي لها أداء الواقع الفعليّ ، الحيّ ، وتردُ كبيّنة لها .

والشاعر يستبطن في هذا المقطع عاطفتي الفخر والثأر ، فخره ببطولة بني قومه وتشفّيه بالثّأر من الأعداء ، ممثلا ذلك بقوله : «وقد أضحى وللسيف في خيشومه أثر » . وهذا المشهد يجسّد عظم تمثيلهم بعدوّهم ، ويجهض حقد الشاعر عليه . فالسيف هنا هو سيف الثّأر والتشفي.والصورة الحسّيّة تنطوي على دلالة نفسيّة عميقة ، أوضحها وضاعف وقعها بقوله :

لا يسمع الصوت ، مستكّاً مسامعه　　وليس ينطق حتّى ينطق الحَجَـرُ

وفيه يؤكد على قتلهم له ، واصفاً حاله ، إثر الموت ، بمعان لا تخفى على السّامع كقوله إنه أصمُّ ، أبكم ، ممّا يصحُّ في الأموات ، جميعاً . وذكّره لهذه البديهيات ، لم يكن استطراداً منه إلى طفيليّات الواقع ، بل اقتباس لمظاهره الدّالة الموحية التي توافق هوى الممدوح وتثيره وتطربه . فرأس ابن الحباب هو رأس الهزيمة المتعفّرة بتراب الذلّ والاندحار . وامتناعه عن السمع والنطق هو تأكيد للممدوح بأنهم كفوه شره الى الأبد ، اذ لا سبيل له ، بعد ، الى الكلام والاصغاء ، فيتآمر بهم ويؤلّب عليهم ويشقّ عصى الطّاعة .

ويستكمل الشاعر ذكره للاعداء فيقول :

وقيس عيلان ، حتّى أقبلوا رقصاً　　فبايعوك جهاراً ، بعدما كفروا

وللكفر هنا معنى سياسيٌّ ، دينيٌّ ، جارى فيه الشاعر عقيدة المسلمين ، معتبراً الخروج على طاعة الخليفة كفراً بالدّين وردّةً عليه . فهو يؤدّي للممدوح المعنى الذي يبتغيه ويمكّن له ، جارياً فيه مجراه ، أما قوله : « رقصاً » فدلالة على الكره والارغام كأنما يساقون بالعصا والسّيف ولا يُفسح لهم في وطء الأرض تمهُّلا.

هجاء الأعداء : (٣٢-٣٧) :

يجمع في هذا المقطع سائر الاعداء الذين تواقع معهم هو بالذّات أو بنو قومه ، وهـم :

١ ــ **القيسيُّون** : ويهجوهم بالضلالة والكفر .

٢ ــ **بنو ذكوان** : يلعنهم ويقبح بهم .

٣ ــ **بنو كلاب** : يذكر الهزائم التي أنزلوها بهم .

٤ ــ **بنو يربوع** : وهم قوم جرير الذين يكاد لا يغفل ذكرهم في معظم قصائده ، وهو يهجوهم بالذل والضعف ، لا يتصرّفون بأمورهم ، بل يتصرّف الناس عنهم بها ، وأنهم مخزيون لا يقيم المجد فيهم ولا ينمو بربوعهم .

ولقد كان الأخطل شاعر منافحة ومخاصمة ، لا تحضره الحالة الشعرية ، حتى تستحضر معها ملامح الأعداء الذين يساورونه من كل صوب ، يُسَفّههم ويزري بهم ويردُّ كيدهم الى نَحرهم .

وصف كرمه : (٤ – ٧) : يمثله على غرار النابغة والاعشى بالفرات ويعظم من شأن فيضانه ، ليعظم كرمه من خلاله . وقد قام ذلك على المقوّمات التالية :

– **جيشان الحوالب** ، أي الرّوافد المتدفقة عليه . وجيشان الفرع يفيد الدلالة على اصطخاب المصب الذي تفيض فيه .

– **العشر** ، أي الاشجار الكبيرة ، وقد جعلها تطفو على سطحه ، تمثيلا حسيّاً لعظم السّيل الذي اقتلعها بالرغم من ضخامتها وتشبُّث جذورها في الأرض .

– **الرياح** التي تحرّكه ، فتزيد من جيشانه واضطراب أمواجه

– الجاجىء والغدر : حيث عظّم الموج من ارتفاعه على السّفينة واحداثه عليها ما يشبه السّيل .

– انهماره من جبال الرّوم بسرعة فائقة ، يُضاعف العقبات التي تعترضه من جيشانه .

خلاصة حول المضمون : تعدّدت موضوعات هذه القصيدة ، ظاهراً ، لكنها تآلفت واتّحدت ، ضمناً، في التعبير عن الهموم التي يتنازع بها الشاعر والمشكلات التي يعمل لها . فهي تنضوي في وحدة الهموم والمشاعر النفسية .

طبائع الاسلوب :

أولا : عمليّة الابداع : تمت عملية الابداع في هذه القصيدة بتأثير الانفعال المتعدّد الجوانب ، وعبّر عن ذاته باللّفظ المباشر وطبائع العبارة ووسائل التجسيد وأهمها الصور الحسيّة والتشبيه والأحداث ، مستمداً المعاني من واقع السياسة والاجتماع والدين والتاريخ ومن البيئة الماديّة .

أ ـ **خصائص اللفظة المفردة** : مع ان اللّفظة المفردة لا تنطوي على قيمة فنيّة بذاتها ، فإن الشاعر اذ يقتفي في اختيارها سياقاً معيّناً ، بتأثير انفعاله وطبيعته ، فإنّه يبث فيها ما هو أنأى من معناها الظاهر، إيقاعاً أو صياغةً أو ما إليهما . وذلك كلّه يوهم القارىء ويمهّد للمعنى ويضاعف من وقعه في النفس . ومع أن الأخطل ليس شاعراً لفظياً ، إلا أن الفاظه ليست تقريريّة ، هادئة ، بل حيّة متحركة ، تنزو وتتحرّك بنزوات الانفعال وحركاته . فلو نظرت الى أقـوالـه التالية :

ـ الخائض الغمر .

ـ وما الفرات اذا جاشت حوالبه .

ـ وذعذعته رياح الصيف واضطربت فوق الجآجىء من آذيه غدر .

ـ مُسحنفر من جبال الروم .

ـ حُشد على الحقّ ، عيّافو الخنى ، أنف .

ـ لم يأشروا فيه .

ـ شمس العداوة ، حتّى يستقادهم .

ـ وكانو طالما هدروا .

ـ لا يسمع الصوت مستكاً مسامعه .

لو نظرت الى هذه المعاني لوجدت أن إيحائيّتها وبثّها لا يقتصران على طبيعة المعنى وحسب ، بل على طبيعة اللّفظ الذي كُسي به . ولست ممعناً في افتعال التأويل لاستنطق الحروف ما لا بيّنة عليـه ، بل اكتفي بالإشارة مثلا ان في قوله : «وما الفرات إذا جاشت حوالبه» أدّى له حدسه لفظة تمثّل المعنى فيما هي تعبّر عنه . فلفظة «جاشت» بجيمها وشينها تؤدّي المعنى اداءً صوتياً ظاهراً . أما لفظة «حوالب» في صيغة الجمع فقد أوحت بالكثرة من طبيعة صياغتها ، كما أنها في أصل معناها تدلّ على الانهمار والتجمّع ، فكأنها لا تعبّر ذهنياً عن المعنى ، بل تصفه وتجسّده . ولست أزعم ان الشاعر تفطّن إلى مثل ذلك بوعيه ، بل ان انفعاله اشتقّ لنفسه الفاظه ، متصلا بروحها وبتلك العلائق الحميمة التي تنشأ بين النفس

واللّفظ . ومثل ذلك قوله : « وذعذعته رياح الصّيف ». فلفظة ذعذع تمثل المعنى بمقطعيها المتشابهين في صيغة الرّباعي الأصم . وحروفها تتجاذب فيه بينها ، لا ينطلق الحرف الأول وينقضه الحرف الثاني حتى ينطلق من جديد، مجسّداً الحركة والتنازع اللّذين يوحي بهما اللفظ في طبيعة معناه .

فهذه اللفظة تؤلّف بين الفصاحة والبلاغة ، وفقاً للتعبير القديم المأثور ، إذ أنها تعبّر عن المعنى وتمثله وتوحي به في آن معاً . وربما تضاعف المعنى بلفظة « رياح » وقد توسّل فيها صيغة الجمع توسّلا بليغاً أوهم القارىء بعظم قوّتها . فالرّياح أعمق دلالةً من الرّيح بمفرده إذ أنها تمنحه صفة الكثرة والشمول ، فكأنّه يَطلع ويُحدق من كلّ صوب . ومثل ذلك لفظتا « نجاجيُّ » « وغُدُر » في صيغة الجمع وفي دلالتهما الحسيّة التي تبعث في روع القارىء يقين الصّخب والعنف والفيضان . ولفظة « الجآجىء » ذاتها تشير الى صدر السفينة النّاتىء الذي يقتحمه الموج ويتفجّر عليه ، مرغياً ، مُزبداً ، ثم منداحاً في سيول على متن السّفينة . ولو لم يكن حدس الشاعر خالقاً ، لما أرشده الى مثل هذه اللفظة ولأحلّ من دونها لفظة تدل على السفينة بمجملها أو ما الى ذلك مما لا يجسّد عظم انفجار الموج .

أما لفظة « مُسحنفر » التي تدلّ على السُّرعة والاصطخاب ، فقد أضافت بطبيعة صياغة حروفها معنى التدافع والالتواء والاقتحام ، وهي معانٍ ألّف بينها الشاعر وجمعها في حدود لفظة واحدة قاطبة . وذكره لجبال الروم لا يعدو هذه الغاية اللفظية أو غاية استمداد القدرة الايحائية من طبيعة اللّفظ ذاته . فلفظة الروم توحي هنا بالجلال والعلوّ والبعد وتمدّ بأبعاد المعنى وتُقصي مَدلُولاته .

ولا مجال للإطالة في تحليل هذا الأمر من خلال الأمثلة المتبقيّة، فنُنَوّه بأن النُّعوت المصاغة على صيغ الجمع : « حُشد ، عيّافو ، شمس ، أنف » أدّت معنى الغلوّ بطبيعة صياغتها فضلا عن طبيعة معناها . وتجرى مجراها ألفاظ « هدروا ومستكاً » إذ تنطوي حروفها على دلالتها .

وقد يخيّل للقارىء إثر ما أشرنا إليه ، أن الأخطل تعمّد ذلك تعمّداً واعياً ،

والواقع أن الشاعر الخالق لا يخلق الأشياء متمالكاً وعيه ، بل إنها تحدس له ، فيتحككها بذائقته التي تسيغها فتُثبتها ، أو تمجها ، فترذلها .

ولقد أُثر عن الأخطل أنه اقتفى على سياق النابغة في اللفظة الحيّة النفسية الموحية ، وأنه كان من عبيد الشعر ، إذ قيل إنه أنفق ثلاثة أعوام في اعداد هذه الرّائيّة . وذلك جميعاً ، يُزجي بنا الى القول ان اللفظة في شعر الأخطل هي لفظة مختارة ينتقيها لأبعاد ثلاثة تنطوي عليها على الأقل :

– فضيلة معناها في أدائه المباشر .

– فضيلة جرسها وايقاعها .

– فضيلة ايحائيتها بحيث تؤدّي المعنى وتواكبه وتضاعفه بصورته الصوتيّة والحسيّة والنفسيّة .

ب – خصائص العبارة أو اللفظة المركبة :

اعتمد فيها الشاعر على مقوّمات متعدّدة ، أهمها التالية :

١ – **الجمل الشّائعة المؤلفة من فعل وفاعل او مسند ومسند اليه** ، مع القيد ، فضلا عن الجملة الاسميّة . كما أن جمله بدت مقتضبة لا يستطرد ولا يعترض فيها ، ووقعها ، أحياناً ، في سياق متشابه ، مكرّر كقوله : الخائض الغمر ، الميمون طائره .

٢ – **توسّل النعوت النفسية والحسية** يُلمُّ بها ، حيناً ، في صيغتها المباشرة ، وحيناً آخر تتأدّى له من الجملة أو المعنى العام . نقع على النعوت المباشرة في مثل قوله :

– الخائض الغمر ، الميمون طائره ، خليفة الله :

– مسحنفر – مقدّم – مسوّم – حُشد – عيّافو – أنف

– محتقر – شمس العداوة – مجللة – ناصح – مخلّفون

وهذه النّعوت تبدو اكثر تعاظماً وحشداً في الشعر الجاهلي ، وفي شعر الأخطل

نفسه عندما يتناول موضوعاً وصفياً . والنعوت المباشرة عندما تحشد وتتعاظم تنمّ عن تقصير في الرؤيا الشعرية ، اذ يتحوّل الشاعر عن الخلق بها الى الوصف . والشعر ليس محاكاة للأشياء ووصف أو رصف لها باللّفظ ، بل هو خلق منها وابتكار فيها . فالنعوت المباشرة ليست قوام العبارة ، عند الأخطل ، وان كان يعترّض بها ويلجأ اليها لتحديد المعنى وتأكيده أو جلائه .

النعوت غير المباشرة :

وقد يسمو عن النعوت اللفظية المباشرة ، الى النعوت المؤوّلة في جمل اسمية أو فعليّة . ونقع على نعوت الجمل الاسمية فيما يلي من قوله :

— وأزعجتهم نوى في صرفها غير — وقد جاءت جملة « في صرفها غير » نعتاً للنّوى ، وهي أرحب أداء واوسع مضموناً من النّعت المباشر اذ تولّدت النعت من غير المنسوبة الى الصرف .

— في حافتيه وفي أوساطه العشر

— منها أكافيف فيها دونه زَوَرُ

— فوقه الرّايات والقتَر

— إن الضغينة كالعرّ

— وللسيف في خيشومه أثر

— الذي في خدّه صعر

ونقع على النعوت المستمدة من الجمل الفعليّة في مثل قوله :

— الى امرىء لا تعدّينا نوافله : أظفره الله

— الخائض الغمر ، الميمون طائره : يستسقى به المطر

— إذا جاشت حوالبه — ذعذعته — اضطربت — يستره

— ما ان رأى مثلهم جنّ ولا بشر

ـ يغشى القناطر يبنيها ويهدمها

ـ لم ينبض بها وتر

ـ في نبعة من قريش يعصبون بها

ـ تعلو الهضاب وحلّوا في أرومتها

ـ اذا المت بهم مكروهة صبروا

ـ اعطاهم الله ـ لم يأشروا

ـ لا يستقلّ ذوو الأضغان حربهم

ـ يبارون الرّياح ـ والقول ينفذ ما لا تنفذ الإبر ـ تلقاها وان قدمت ـ وليس ينطق حتّى ينطق الحجر ـ يقضي الناس أمرهم ـ أنابت اليهم كل مخزية .

وقد نقع على ما دون ذلك من نعوت اسميّة وفعليّة ، وإنما آثرنا تعداد ما قدّمنا منها لنخلص منه الى ان قوام العبارة الاخطليّة يعتمد على النّعت المستفاد من الجملة ، اي على النعت التمثيلي ، التفصيلي ، كأنه كان يسعى الى مشاهدة المعاني ، حيناً ، ووعيها ، حيناً آخر ، في حدودها المقرّرة . ويمكن ان نقرن معظمها بالتشبيه التمثيلي في بعض الجزئيّات والأعراض التي تلمّ بها .

٣ ـ الايقاع في متن البيت : بالاضافة الى الايقاع المستمدّ من الوزن والقافية ، يتولّد إيقاع يعضده ويتآلف معه من صيغ العبارة . وهو ايقاع خفر ، حيناً ، ومدوّ ، حيناً آخر ، نعثر عليه في نهايه الاشطر غالباً كالايقاع المتولّد من الهاء في قوله : الميمون طائره ـ جاشت حوالبه ـ لا تعدّينا نوافله ، في نهاية الاشطر الثلاثة من مطلع القصيدة ، او إيقاع « يسّرُه ـ تسأله ـ لمنزله ـ يعصبون بها ـ أرومتها ـ به ـ مواليه ـ لهم ـ حربهم ـ دونكم ـ لكم » .

وقد يتولد ، أيضاً ، من تقطيع الجملة في الاشطر أو الأبيات كمثل قوله: « في حافتيه وفي أوساطه ـ يبنيها ويهدمها ـ هم آووا وهم نصروا ـ فلا هدى الله ـ ولا لعاً » .

٤ — ومن طبائع العبارة في هذه القصيدة **توقيع حروف اللّين** في مدٍّ يعقبه خطف أو ما إليه كالألف بعد الياء — أو تلاحق الألف والاعتراض بالواو ، ممّا لا مجال للافاضة بذكره ، فنقتصر على تمثيله بقوله :

الخائض الغمر والميمون طـــائره   خليفة الله ، يستسقى بـــه المطر

وقد وردت أحرف اللّين فيه على الشكل التالي : ا—ي— ا — و — هاء مُشْبَعَة — ا — ا — ومع أن هذه الحروف لا تنطوي على دلالة حاسمة ، فان الباحث يقع فيها على نغم وئيد ، متوازن ، بعضاً بالبعض الآخر . والناظر في سائر أبيات القصيدة يعثر على كثير من هذه الامثلة التي ننتظمها بايقاع خفر ، لطيف .

ج — وسائل التجسيد :

١ — **الكناية أو التجسيد بالمشهد الحسي** : إذا كان التشبيه هو القوام الأوّل للشعر الوصفي ، فإن الكناية هي القوام الأوّل للشعر الذهني القائم على إيراد المعاني . ونفهم بالكناية هنا أن يسوق الشاعر حـــادثة أو مشهداً يستبطن بهما الدّلالة على معنى يرمزان إليه . مثال ذلك قوله :

— **الخائض الغمر ، الميمون طائره** : خليفة الله ، **يُستسقى به المطر** .

وقد استبطن في هذا القول الدّلالة على بطولته وشجاعته ، فمثّله خائضاً أغمار القتال ،يقتحمه ولا يبالي بمخاطره . فمشهد الرّجل الخائض الغمر ينطوي على دلالة معنوية . ومثل ذلك « الميمون طائره » للتدليل على البركة والتوفيق فيما يذهب إليه وما يبتغيه . ويقول ، أيضاً ، إنه يستسقى به المطر ، وقد أشرنا الى ذلك من قبل ، وهو تكرار لفكرة التيمّن والبركة بمؤدّى آخر .

ونقع على كناية كبرى في المقارنة بين **الفرات وكرم** الممدوح ، توسّل لها التشبيه الاستطرادي المتعاظم بذاته في الجزئيّات والأغراض ، كما سنرى .

— **مقدّم مائتي ألف لمنزله** — وقد مثّل بها عظم همته وشجاعته .

– **يغشى القناطر يبنيها ويهدمها** – للتدليل ، أيضاً ، على الشجاعة وشدّة البأس ، وهو تكرار وتفسير لقوله السّابق : الخائض الغمر .

– **هم الذين يبارون الرياح** – وقد تكنّى بالرّياح على الفقر والاملاق بتأثير طوارىء الطبيعة .

– **ليس لهم ايراد ولا صدر** – للقول إنهم فاشلون ، عديمو الأهميّة .

– **يقضي الناس أمرهم** – للتدليل على المعنى ذاته .

– **فوقه الرايات والقتر** – وهي شبيهة بالخائض الغمر وما اليها .

– **لم ينبض بها وتر** – اي ان الجنود التحموا في القتال ولم يتراشقوا بالسّهام من بعيد ، وذاك أدلّ على بطولتهم .

– **ويستقيم الذي في خده صعر** : وقد تكنّى بالصَّعر ، وهو تجمُّد عروق العنق على الكبرياء .

وبعد ، فما قيمة هذه الأقوال من الناحية الفنية .

إن القيمة الاهم في ذلك كله أنّ الشّاعر يحوّل الفكرة الذهنيّة المجردّة الى صورة اي أنّه ينقل ما يُفهم ويحوّله إلى شيء يُبصر ، فيمنحه ، بذلك ، يقين الواقع الفعليّ الحيّ ، ويوهم القارىء به ويقنعه ويؤثر فيه . فلو استبدل قوله :

« الخائض الغمر ، يغشى القناطر ، يبنيها ويهدمها » بالاشارة الى أنّه شجاع ، مقدام ، لضمر المعنى وتقلّص وانعدم تأثيره في نفس القارىء .

٢ – **التشبيه** : ألمّ الشاعر ببعض التشابيه ، عرضاً ، ولم ينصرف لها انصرافاً خاصاً،وأهم تشابيه هي التالية :

– **ما أن رأى مثلهم جنٌّ ولا بشر** – وهذه الجملة لا تنطوي على صيغة التشبيه ، بل على معناه إذ جعل الجنود يفوقون البشر والجنّ ، جميعاً . وقد بلغ غايته بنقيضها .

ـ **وفي نبعة من قريش يعصبون بها** : وقد شبّه نجابة الأصل بشجرة النّبع الّتي تتخذ منها الأقواس لصلابتها وحذف المشبّه وأقام من دونه المشبّه به على الاستعارة التصريحيّة .

ـ **ما أن يوازى بأعلى نبتها الشجر** : وقد شبّه سائر الناس بالشجر على غرار ما تقدّم .

ـ **تعلو الهضاب وحلوا في أرومتها** : هو استكمال للتشبيه السابق ، بحيث مال به الى نوع من التشبيه الاستطرادي .

ـ **ولا يُبيِّن في عيدانهم خور** : شبّه أحلافهم بالعيدان على الاستعارة التصريحيّة المأثورة .

ـ ان الضغينة تلقاها وان قدمت **كالعرّ** يكمى ، حيناً ، ثم ينتشر .

وقد شبّه الضغينة بالجرب في تشبيه تمثيلي يتضمّن جزئيّات وتفاصيل في طرفيه ، وجـــاء أحدهما معنوياً وهو الضغينة والثاني مادي ، وهو العرُّ .

ـ **وليس يَنطق حتّى ينطق الحجر** ، وقد انطوى هذا القول على تشبيه له بالحجر .

ـ **وهناك التشبيه الاستطرادي** المأثور منذ الجاهليّة وقد استهله بقوله : **وما الفرات**.. ثم اردف يعد ثلاثة أبيات بالقول : « **يوما ـ بأجود منه** » ـ قارناً بين كرم الممدوح وفيضان الفرات . وهذا التشبيه المستمدّ من الجاهلية يتصف بخصائص النفس البدائية التي تؤدّي المعنى من خلال تعظيم الأحداث والالمام بالجزئيات والاعراض .

٣ ـ **مادة التجسيد** : ونفهم بها الأغراض والمظاهر الّتي أفاد منها في تأدية معانيه . وأهمّها ما يلي :

١ ـ **الدين** : أفاد من الدين بعض المعاني الّتي كان يطرب لها الخليفة لتمكينها له في السُّلطة . كقوله : « أظفره الله ـ خليفة الله » حيث منح الخليفة صفة دينية ، فائقة جعلته خليفة لله ، مؤيَّداً منه في النصر .

ومثل ذلك قوله : « وتستبين لأقوام ضلالتهم » أي أن أعداء الخليفة كانوا في حالة من الضلالة والكفر في قتالهم له ، وان الخليفة لا يقاتل في سبيل السلطة ،

بل في سبيل الدين .

ومثل ذلك في الاشطر والأبيات التالية :

– أعطاهم **الله** جداً ينصرون به

– ناضلت دونكم ابناء قوم **هم آووا وهم نحصروا**

– أفحمت عنكم **بني النجّار**

– وقيس عيلان حتّى أقبلوا رقصاً فبايعوك جهاراً ، بعدما كفروا

٢ – **السياسة** : وقد أفاد منها مادة فيما ذكره من أمر القتال في أبيات متعددة وفي مجمل القصيدة ، وفي حمله للمعاني الدينية محملا سياسياً، كما قدّمنا . وظهر أيضاً تأثيرها في امتداحهم بأصلهم القرشيّ العريق ، وفي ذكر ما كان من أمر ابن الحباب ومن اليه .

٣ – **الاجتماع** : استمدّ منه المعاني التي امتدحهم فيها بالقيم العامّة كالكرم والنصر واليمن والبركة والقدرة على تحمُّل الاعباء ونجابة الاصل وايثارهم للحق ونأيهم عن الفحشاء وأنفتهم وصبرهم ورفعة حظوظهم وتواضعهم وبطشهم بالأعداء وإيوائهم الضعيف

٤ – **الهموم والتجارب الذاتية** : ظهرت في مفاخره بمن أوقع بهم في هجائه من القيسيين وفي سائر أعدائه وخاصّة بني يربوع قوم جرير .

٥ – **البيئة المادية** : ومعظم ما استمدّ منها يعود الى البيئة الجاهلية كذكر العرّ والقطين وارتحال الأحبّة والتّيمـّن والجنُّ والصّعر ، وهو ، أصلا ، يباس في عنق البعير .

●

الشعر السياسي -٢-

نموذج من الفرزدق

١ هذا الذي تعرفُ البطحاءُ وطأتَـه — والبيتُ يعرفـه ، والحِـلُّ والحَـرَمُ[١]

٢ هذا ابنُ خيرِ عبـادِ اللهِ كلهـمِ — هذا التقيُّ ، النقيُّ ، الطاهرُ ، العَلَـمُ

٣ هذا ابنُ فاطمةٍ ، إن كنتَ جاهلَه — بجَدّه أنبياءُ اللهِ قـد خُتِـمـوا[٢]

٤ وليس قولُكَ مَن هذا ؟ بضائـره — العُرْبُ تعرِفُ مَن أنكرتَ والعجَـمُ[٣]

. . .

٥ كلتا يديهِ غياثٌ عـمَّ نفعُهُـمـا — يُستوكَفانِ ، ولا يعرُوهُما عَدَمُ[٤]

٦ سهلُ الخليقةِ ، لا تُخشى بوادرُه — يزينه اثنانِ : حسنُ الخَلق والشيمُ[٥]

---

١ – البطحاء : أرض منبسطة ومسيل واسع في وسطها مكة . الوطأة : موضع القدم . البيت : الكعبة . الحل : ما جاوز الحرم من الارض . والحرم : ما لا يحل انتهاكه ، ويراد به مكة وما جاورها من أرض . يقول : ان الممدوح يعرفه أهل الدنيا قاطبة .

٢ – فاطمة : بنت الرسول وزوج الامام علي جد زين العابدين ، أي انه ابن بنت محمد خاتم النبيين .

٣ – ضائره : مضر به أي محط من قدره .

٤ – غياث : غوث وعون ومطر . استوكف : استقطر الماء واستدعى جريانه . عراه : ألم بـه . العدم : الفقر وفقدان الشيء .

٥ – الخليقة : الطبع . البادرة : الحدة ، أو ما يبدو من الانسان عند غضبه . الشيم : الأخلاق . يقول : هو حليم لا يخشى غضبه .

٧ حمَّالُ أثقالِ أقوامٍ ، إذا افتدَحُوا ... حُلْوُ الشمائلِ ، تحلو عنده نَعَمُ [١]

٨ ما قال لا قَطُّ ، إلاَّ في تَشَهُّدِهِ ... لولا التشهُّدُ كانت لاءه نعَمُ [٢]

٩ عمَّ البريةَ بالإحسان، فانقشعتْ ... عنها الغياهبُ والإملاق والعَدَمُ [٣]

١٠ إذا رأتْهُ قريشٌ قال قائلُها ... إلى مكارمِ هذا ، ينتهي الكَرَمُ

١١ يُغضي حياءً ، ويُغضى من مهابته ... فما يُكلَّمُ إلا حينَ يَبتسِمُ [٤]

١٢ يكادُ يُمسِكُه عِرفانَ راحتِه ... ركنُ الحطيمِ إذا ما جاءَ يَستلِمُ [٥]

١٣ اللهُ شرَّفه قِدماً وعظَّمه ... جرى بذاكَ له في لوحِه القَلَمُ [٦]

١٤ أيُّ الخلائق ليست في رقابهمِ ... لأوَّليةِ هذا ، أو لـه ، نِعَمُ

* * *

١٥ من يشكرِ اللهَ ، يشكرْ أوَّليةَ ذا ... فالدينُ من بيتِ هذا ، ناله الأممُ

١٦ يَنمي إلى ذُروة الدينِ التي قَصُرَتْ ... عنها الأكُفُّ، وعن إدركها القَدَمُ [٧]

١٧ مَن جَدُّه دانَ فضلُ الأنبياء لـه ... وفضلُ أمَّتِه ، دانت لـه الأممُ

١٨ مشتقَّةٌ من رسولِ اللهِ نَبعتُه ... طابت مغارِسُه والخِيمُ والشِيَمُ [٨]

---

١ - افتدح وفدح : اثقل . الشمائل : الطباع ، الخصال . أي انه يساعد من تحل بهم المصائب ويجد لذة في الاجابة بنعم على كل طالب معونة .

٢ - التشهد : ما يتلوه المسلم من شهدة بقوله : أشهد أن لا إله إلا الله .

٣ - انقشعت : انجلت - الغياهب : الظلمات - الاملاق : الفقر .

٤ - يغضي : يخفض الطرف . أي انه يغض طرفه حياء ، ولكن الناس لعظم هيبته لا يرفعون اليه أبصارهم إلا إذا ابتسم لهم ايناساً .

٥ - الراحة : الكف . الركن : الجانب الاقوى . الحطيم : ما بين ركن الكعبة والباب ، وقيل جدار الكعبة . يستلم : يلمس للتبرك أي ان حجر الكعبة نفسه يعرف كف زين العابدين فيكاد يمسكه أي يحبسه عنده شغفاً به .

٦ - اللوح : الكتاب الذي يسطره القضاء والقدر لكل انسان . اي انه كتب له التعظيم منذ القدم .

٧ - ينمي : ينسب . وقد ورد الشطر الثاني في بعض الروايات : عن نيلها عرب الاسلام والعجم .

٨ - نبعته : شجرته ، أي أصله الكريم . الخيم : السجية والطبيعة .

١٩ يَنشقُّ ثوبُ الدجى عن نور غُرَّتـه ... كالشمسِ تنجابُ عن إشراقها الظُلَـمُ
٢٠ مِـن معشر حبُّهم دينٌ، وبَغْضُهُـمُ ... كفرٌ، وقربُهُـمُ منجى ومُعْتَصَمُ[١]
٢١ مُقَدَّمٌ بعدَ ذكرِ اللهِ ذكرُهُـمُ ... في كل بدءٍ، ومختومٌ به الكَلِـمُ[٢]
٢٢ إنْ عُدَّ أهلُ التُقى كانوا أئمتَهم ... أو قيلَ: مَن خيرُ أهلِ الأرضِ، قيل هُـمُ
٢٣ لا يستطيعُ جوادٌ بُعدَ غايَتِهِـم ... ولا يُدانيهمِ قومٌ وإنْ كَرُمـوا
٢٤ هُـمُ الغُيُوثُ إذا ما أزمةٌ أزمت ... والأسدُ أُسدُ الشرى، والبأس محتدمُ
٢٥ لا يُنقِصُ العُسرُ بسطاً من أكفِّهِمِ ... سيانَ ذلك، إنْ أثرَوْا وإنْ عَدِموا
٢٦ يُستَدْفَعُ الشرُّ والبلـوى بحبِّهِـمِ ... ويُستَرَبُّ بـه الإحسانُ والنعَـمُ[٣]

• • •

نبذة في سيرة الشاعر :

هو همَّام بن غالب بن صعصعة ، من بني **دارم** لقِّب بالفرزدق ، أي قطعة العجين أو الرغيف الضخم لضخامة وجهه وتجهمه . ولد في **البصرة** سنة ٦٤١م ونشأ فيها . قال الشعر يافعاً ومال إلى البذاءة والتهتك . غضب عليه زياد ابن أبيه والي البصرة فهرب إلى العراق ، ولكنَّ واليها مروان بن الحكم طرده منها . عاش حياته متنقلاً بين الأمراء والولاة ، يمدح واحدهم ثم يهجوه ثم يمدحه . كان يتشيع في شعره ، ولكن ذلك لم يمنعه من الاتصال بالأمويين ومدحهم . التحم الهجاء بينه وبين جرير طيلة نصف قرن حتى وافته منيته سنة ٧٣٢ .

---

١ – معشر : قوم . معتصم : ملجأ .

٢ – أي أن المسلم بعد أن يذكر الله في بدء الكلام وختامه يصلي ويسلم على النبي محمد وآله .

٣ – يستَرب : يستزاد .

عمّر نيفاً وتسعين سنة قضى معظمها في **الفسق والفجور** فتكشّفت له نواحي الحياة بحلوها ومرّها ، وأقبل على الدنيا يتمتع بملذاتها حتى في أواخر أيامه . وإذا مرت به لمحات سريعة من الزهد فإنه لا يلبث أن يعود بعدها إلى غوايته .

هو واحد من ثلاثة[1] قام على مناكبهم صرح الشعر العربي في عصر بني أمية . لم يدع فناً من فنون الشعر المعروفة إلا نظم فيه ، ولم يكن ذلك الشعر بالقليل لما يسر له من طواعية بين يدي الفرزدق ، ومن عمر طويل قضاه الشاعر في النظم . إلا أن **الفخر** كان أغلب ما وافق طبعه ، يليه في ذلك فن **الهجاء** .

بواعث النظم :

ذكر أبو الفرج الأصبهاني وغيره . أنّ **هشام بن عبد الملك** حجّ في أيام أبيه . وطاف بالبيت . وجهد أن يصل إلى الحجر الأسود يستلمه فلم يقدر على ذلك لكثرة الزحام . فنصب له كرسي جلس عليه ينظر إلى الناس ومعه جماعة من أعيان الشام .

وبينما هو كذلك إذ أقبل **زين العابدين** علي بن الحسين بن أبي طالب فطاف بالبيت ، ولما انتهى إلى الحجر تنحّى له الناس حتى استلمه . فقال رجل من أهل الشام لهشام : من هذا الذي هابه الناس هذه الهيبة ؟ فقال هشام : **لا أعرفه** ، مخافة أن يرغّب فيه أهل الشام . وكان الفرزدق حاضراً وهو في العقد السابع من عمره . فقال أنا أعرفه . ثم اندفع فأنشد القصيدة التي أغضبت هشاماً فأمر بحبسه بين مكة والمدينة فقال يهجوه :

أتَحبِسُني بينَ المدينةِ والتي اليها قلوب الناسِ يهوي مُنيبُها[2]

يقلّبُ رأساً لم يكن رأسَ سيّدٍ وعيناً له حولاءَ ، بادٍ عُيُوبُها[3]

وقد امتدحه الفرزدق ، فيما بعد ، بقصيدة على الروي ذاته ، بعد أن أطلقه وخلّى عنه .

---

١ – الأخطل وجرير والفرزدق ، كانوا يشكلون ما دعي : بالمثلث الأموي .

٢ – يهوي : يسرع . منيبها : تائبها . من أناب إلى الله أي رجع إليه وتاب . التي : أي مكة .

٣ – باد ظاهر .

ايجاز المضمون : استهلّ الشاعر بتعريف زين العابدين ، ممتدحاً ومعظماً بالقول إن أرض مكّة تعرفه وتُؤثره . كما أن المرابع المقدّسة فيها تهرع إليه ، فهو أفضل الناس ، تقىً وطهارةً وشهرةً وبنوّه بتحدُّره من صلب النبي وبأمّه فاطمة الزهراء. فمن تنكّر له وتجاهله لا يُضيره ولا يُخزيه ، إذ أن الملأ كلّه يعرفه ويقرُّ بتفوقـه .

ويميل في المقطع الثاني الى امتداحه بكرمه ، ويقول إنّه عمّ البشريّة به ، لا يزال ينهمر من يديه ولا ينضب معينه . وهو ، إلى ذلك ، سمح ، طَلْق ، لا ينزو أو يَغضب ، بل إنّ شيمته الحسنة راسخةٌ فيه ، مأثورة ، أبداً ، عنه ، يحمل هموم قومه ويرفع عنهم الضّيم والمصائب التي تفدحهم ، لا يَبخل ولا يتعذّر بعذر ، حتى أنه لا يتفوّه بالرّفض والنّفي والتمنّع إلا في تلاوته لآية الشهادة . فخيره عميم ، أفاض على الناس اليُمن والبركة ، حتى أن بني قريش يُقرُّون له بالفضل والتقدُّم والكرم ، وقد جمع غاية الهيبة ، وغاية الحياء ، فلا قِبَل للناس بمخاطبته إلاّ إذا تبسّم ، كأنّه يؤذن لمن دونه بمُخاطبته .

ولكي يمثّل على قداسته وطهارته يقول إن حجارة الرُّكن تهفو له إذ يمسُّها وتكاد أن تمسكه لشدّة شغفها به . فهو مقــدّم في كتـــاب الله وفي لوحـــه القديم ، منذ البدء ، فليس ، ثمة ، من لم تدركه نعمه وبركته ، وقد خرج الدّين من بيته الى الأمم على يد جدّه الذي فاق سائر الأنبياء . فهو يتألّق كالشمس المنشقّة من بين الغُيُوم في قوم لا يبلغ الناس غاية دينهم إلا بالتقرُّب لهم والاعتراف بفضلهم وتقدُّمهم . فالمسلمون يفتتحون كلامهم ويختتمونـــه بذكرهم ، فهم رؤساء أهل التُّقى وخير الناس ، لا يجارون ولا يُضاهون في الكرم . يفضلون في السِّلم ويُقدمون في الحرب ، ويبذلون في حالي العسر واليُسر . حبُّهم يُبعد البلوى وينزل الخير والبركة .

. . .

تقسيم القصيدة : تنطوي هذه القصيدة على قليل أو كثير من التكرار . نُصَنّف معانيها ، تسهيلاً للدّراسة وفقاً للمعاني والموضوعات التالية :

أولاً : الصفة القدسية والدينية : ألمَّ بها فيما يلي من الأبيات :

هذا الذي تعرِفُ البطحاءُ وطأتَه ... والبيتُ يعرفه . والحِلُّ والحَرَمُ

هذا ابنُ خيرِ عبادِ اللهِ كلهمِ ... هذا التقيُّ . النقيُّ . الطاهرُ . العَلَم

هذا ابنُ فاطمةٍ . إن كنتَ جاهلَه ... بجَدّه أنبياءُ اللهِ قد خُتِموا

يَكاد يمسِكُه عِرفانَ راحتِه ... ركنَ الحطيمِ إذا ما جاءَ يَستلِم

٥ اللهُ شرَّفه قِدماً وعظّمه ... جرى بذاكَ له في لوحِه القَلَمُ

من يشكرِ اللهَ . يشكرْ أوَّليةَ ذا ... فالدينُ من بيت هذا . ناله الأممُ

يُنمى إلى ذُروة الدينِ التي قَصُرَتْ ... عنها الأكُفُّ . وعن إدركها القَدَمُ

مَن جَدُّه دانَ فضلُ الأنبياءِ لَه ... وفضلُ أمّتِه . دانت له الأمم

مشتقَّةٌ من رسولِ اللهِ نَبعتُه ... طابت مغارسُه والخِيْمُ والشِيَمُ

١٠ مِن معشر حبُّهم دينٌ . وبَغْضُهُمُ ... كفرٌ . وقربُهُمُ منجى ومُعْتَصَمُ

مُقَدَّمٌ بعدَ ذكرِ اللهِ ذكرُهُمُ ... في كل بدءٍ . ومختومٌ به الكَلِمُ

إنْ عُدَّ أهلُ التُقى كانوا أئمتَهم ... أو قيلَ : مَن خيرُ أهلِ الأرضِ . قيل هُمُ

يُستَدْفَعُ الشرُّ والبلوى بحبِّهمِ ... ويُستَرَبُّ به الإحسانُ والنعَمُ

ثانياً : امتداحه بالكرم :

كلتا يديه غِياثٌ عمَّ نفعَهُما ... يُستوكَفان . ولا يعروهُما عَدَم

حمَّال أثقالِ أقوامٍ، إذا افتدَحُوا ... حُلو الشمائلِ ، تحلو عنده نَعَم

ما قال لا قَطُّ . إلاّ في تَشَهُّدِه ... لولا التشهُّد كانت لاءَه نعَم

عمَّ البريَّةَ بالإحسان فانقشعتْ ... عنها الغياهب والإملاق والعَدَم

٥ إذا رأتْه قريشٌ قـال قائلُهـا إلى مكارمِ هذا ، ينتهي الكَرَم

هُمُ الغيوثُ إذا ما ما أزْمَةٌ أزَمَتْ والأسدُ ، أُسدُ الشَرَى ، واليأسُ محتدِمُ

لا يُنقِصُ العُسرُ بسطاً من أكفِّهِم سيانَ ذلك ، إنْ أثرَوْا وإنْ عَدِموا

ثالثاً : امتداحه بحسن الخلق والخلق :

سهل الخليقةِ ، لا تخشى بوادره يزينه اثنانِ : حسن الخَلق والشيم

حمَّالُ أثقالِ أقوامٍ ، إذا افتدَحُوا حُلُوُ الشمائلِ ، تحلو عنده نَعَمُ

يَنشقُّ ثوبُ الدجى عن نور غُرَّتـه كالشمسِ تنجابُ عن إشراقهاالظُلَمُ

لا يستطيعُ جوادٌ بُعدَ غايتِهِم ولا يُدانيهمِ قومٌ وإنْ كَرُموا

رابعاً : امتداحه بالحياء والمهابة والشهرة :

هذا الذي تعرفُ البطحاءُ وطأتَه والبيتُ يعرفه ، والحلُّ والحَرَمُ

وليس قولكَ مَن هذا ؟ بضائـره العُرْب تعرف مَن أنكرتَ والعجَم

يُغضي حياءً ، ويُغضى من مهابته فمـا يُكلَّم إلا حـينَ يَبتسِم

هُمُ الغيوثُ إذا ما أزْمَةٌ أزَمَتْ والأُسْدُ ، أُسدُ الشَرَى ، واليأس محتدِمُ

خامساً : امتداحه ببني قومه

من يشكرِ اللهَ ، يشكرْ أوَّليةَ ذا فالدينُ من بيت هذا ، ناله الأممُ

يُستَدْفَع الشرُّ والبلوى بحبِّهِم ويُستَرَثُّ بـه الإحسانُ والنعَمُ

أولا — الصفة القُدسيّة والدِّينية :

١ — **الصفة القدسية والدينية في الأماكن المقدسة** : وقد نوَّه بها منذ المطلع . متوسّلا أرض مكّة للغلوّ بالمعنى وتمثيله . فبطحاؤها تعرف وطأة قدمه ، فكيف بالناس ؟ وقد خصّ أرض مكّة بمعرفته ليُضفي عليه الصفة القدسيّة ، إذ أنّ

أرض مكّة مقدّسة ، وهي لا تَهرع ولا تحنُّ إلا لمن لهم صفة قدسيّة . وفي الشطر الثاني يُكرِّر المعنى ، فيما هو يخصِّصه أو أنّه يُخصِّصه ، فيما هو يُكرِّره بقوله : « والبَيت يَعرفه والحلُّ والحرَم » . وفي ذكره للبيت والحلّ والحرم إفادة من وقع هذه الالفاظ في طبيعة ادائها المباشر إذ انها متّصلة بأرقى سمات القدسيّة وأعرقها . وربّما تلامح لنــا عَبر هذه المعاني بعض المنازع السياسيّة ، أُوحي بها وبُثّت بثاً خفراً للتدليل على أحقيّته في الخلافة على من دونه . وبذلك تكون الكعبة والبيت والحلُّ والحرم رمزاً للاسلام والمسلمين ، ويكون إيثارها له إيعازاً بأنه الأحقُّ في الولاية عليهم بدلاً ممَّن يلي فيهم بالقسر والاغتصاب .

٢ – **في جدّه النبي** : ويمضي الشاعر في تعريفه العام بالممدوح ، فيشيد به من خلال **جدّه النبي محمد** : « هذا ابن خير عباد الله كلهم » . « بجدِّه أنبياءُ الله قد ختموا » **وبأمه فاطمة** : « هذا ابن فاطمة ، إن كنت جاهله » . وبذلك يُنميه إلى ستة رموز قدسيّة فائقة : **مكة والبيت والحلُّ والحرم ومحمد وفاطمة** : ويُضيف إليها ، من ثمّة ، **الركن** بنوع من التخصيص: «يكاد يُمسكه ركن الحطيم » ولم يكد الشاعر يَغفَلُ عن أيّة لَفظة قدسيّة إذ قد ألّبها وحشدها ، مثيراً فيها الجماد ، ناسباً إليه صفات إنسانيّة ، جامعــاً الى ذلك كلّه من الناس هامتهم ونبيَّهم وابنة نبيِّهم . لقد امتدحه بما هو فيه إذ نسبه إلى جدِّه وأمِّه ، متوسّلاً الحقيقة التاريخيّة الفعليّة ، وامتدحه امتداحاً شعرياً إيحائيّاً فيما نوَّه به وذكره من أمر الكعبة والبيت وما إليهما .

ويبدو ان الشاعر قد استنفد غرض القَول فيما أفاده من الأمكنة المقدَّسة ، ولم يصل منه إلى غايته في امتداحه بأصله وجدِّه ، فيُكرر ذلك ويتمطّى ويُفَصِّل فيه بقوله :

من يَشكر الله ، يَشْكُرْ أوّلية ذا   فالدِّين من بيت هــذا ناله الأمــم
يُنْمى إلى ذروة الدِّين التي قصرت   عنها الأكفُّ ، وعن إدراكها القَدَم
مَنْ جدُّه دان فضل الأنبيــاء لـــه   وفضل أُمته دانت له الأمَـــــم

مشتقّـة من رسول الله نبعتـــــه طابت مغارسه والخيـــم والشّيـم

وهذه الأبيات متوازيةُ المَعنى . متكرِّرته ، تنطلق منه وتعود إليه . ففي أوّلها يقول إن شكر الله مصحوب بشكر الرّسول ، وحفيده زين العابدين . بالتّالي . لأنّه وريثه والمتحدِّر من صلبه ولأن الأمم أقامت على غيّها وضلالها حتّى انبثقت أشعّة الهداية من بيت الرّسول وآله . والفرزدق لا يزال يُوَحِّد ويُؤلّف بين فضل النبيّ وفضل حفيده . نامياً ما للأوّل إلى الثاني ، فأعظم أمجاد الممدوح هي في جدّه اكثر ممّا هي في نفسه . وإذ يكرّر المعنى في البيت الثاني يمثل الدِّين بذروة لا تنالها ولا تدركها أكفُّ الناس ولا تتسلّق إليها أقدامهم . أي أنّه يقيم من دينه في ذروة عُليا يتفوّق بها ، والدِّين لا يعني في هذا البيت التّقوى بل النبوّة في جدّه أفضل الأنبياء وهامتهم ، أوحي له ولأمّته فتعاظمت به على الأمَم كلّها . ولسنا ندري . بعد . إذا كان هذا المدح يختصُّ بزَين العابدين ، أم بجدّه النّبيّ . بل إنّه أدنى الى أن يكون من المدائح النبويّة ، يتغنّى فيها بفضائله ، ثمّ يأتي ببيت يحيلها بها الى حفيده ، كقوله :

مشتقّةٌ من رسولِ الله نَبْعَتُـــه طابت مغارسه والخيـم والشّيـم

٣ ـ **في آله وقومه** : وكما امتدحه بجدّه . فإنّه يمتدحه ، أيضاً ، بالصّفة القدسيّة في آله وبني قومه إذ ان المسلمين يصلّون في بدء الكلام وختامه على النبيّ محمّد وآله :

مقدَّم بعد ذكر الله ذكرهـــــم في كلِّ بَدْءٍ ومختـوم به الكلـم

ووجه التعظيم في ذلك أن آل النبيّ يتساوون به في التكريم والاجلال، يؤدّى لهم ذلك في فروض الصلاة ، كأنّ فيه إقراراً جماعياً ، علنياً بأوّليّتهم وتقدُّمهم . فهم أئمّة الناس بالتّقى والهداية .

ويُعرّج ، من ثمّة . على امتداحهم بالمدائح الكلاسيكيّة المأثورة ، ليعـــود الى القول :

يُستَدْفع الشّرُّ والبلـوى بحُبّهم ويُسْتربُ به الإحسان والنّعَـمُ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهو شبيه بقول سابق :

من معشر حبُّهم دين ، وبغضهم كُفر ، وقربُهم مَنْجى ومُعْتَصَم

وهي معانٍ مستمدّة من العبادة والدّين ، إذ لا يزال القرآن ينوّه بآل البيت ويَقْسم لهم في المسلمين ويَخلع عليهم صفات اليُمْن والبركة .

ثانياً : امتداحه وقومه بالكرم : تلك كانت مآثر وفضائل تصحُّ فيه من دون سواه ، وهي لم تَجر من قَبل على أيّ ممدوح ، فيما عدا النبيّ ومن إليه . وهي التي تُظهر عظمته وتَفَوّقه على من دونه ، إذ قد يبارى بالكرم والشجاعة والسّماح وأيّة مأثرة أُخرى ، لكنّ الناس ، جميعاً ، يَعجزون عن مباراته في القدسيّة لأنّها أمر خصّ به عليهم . ومهما تألّبوا وسعوا لا ينالونها . لذلك فإن ما يمتدحه به ، إثرئذ ، يبدو مُتدنّياً ، باهتاً أنهكه شعراء المدح ، قبلاً ، لخوضهم فيه بكلّ اسلوب وتأويلهم له بكل تأويل ، غير مقصّرين عن أية حيلة من حيل الغلوّ .

فهو إذ يمدحه بالكرم يقول :

كلتا يديه غياث عَمّ نَفْعهما يُستوكفان ولا يَعروهما عَدَم

أي أنّه يَنسب ليديه معنى الكرم لأنّهما أداته ، ثمّ يَبتدِعُ تأويلاً ينمي به إليهما الانهمار والانكساب كأن عطاءهما مطر دائم الهطلان ، لا يَنضب . ومع أن هذا المعنى مطروق ، فإن الشاعر بثّ فيه مَعنى قَدسياً مُتوارياً ، إذ أن الغيث لا يَفِدُ إلا بعد الجدب والقحط ، فإذا انهمر على يَدَي امرىءٍ كان من أصحاب التقوى واليُمن والتقرّب من الله . وقوله : « يستوكفان » يدلُّ على ان الناس تستمطرهما عند الضّيق والضّيم ، فتنسكب عليهم منهما النِّعم . وربما أشار الأخطل إلى مثل ذلك في امتداحه لعبد الملك بقوله :

الخائض الغمر ، الميمون طـائره خليفة الله ، يُستسقى به المطـر

وهاتان الصورتان الدينيّتان تخالفان الصورة المأثورة لكرم في تشبيهه بفيضان الفرات وإيثاره عليه بالانهمار والتدفّق .

وعلى دأبه في ذلك ، يكرِّر الفرزدق مدحه بالكرم في معنى يتضاءل عن السابق أو يوازيه بقوله : « تحلو عنده نَعَمُ » ، أي أنه لا يسأله سائل حتى يَستجيب له ، فرحاً ، مُغتبطاً ، وهو يكره الإجابة بلا ، ويتلفّظ بها مُكرهاً في التشهُّد إذ يقول : « لا إله إلاّ الله » . وهذا معنى مبتكر التّأويل في المدح ، لم يُسبق إليه ، وقد مثّل به إنسانيته التي بات يُؤثر بها الآخرين ويبذل لهم ولا يحترص بحرص ولا يَرفض طلباً . ويُغالي بذلك كلّه ، متوسِّلاً التّعميم والإطلاق بقوله :

عمَّ البريّة بالإحسان ، فــانقشعت عنها الغياهب والإملاق والعــدم

واذا عرضنا لهذا المعنى من الوجهة المدحيّة المباشرة ، وقعنا فيه على سورة الغلوِّ الأرعن الذي لا يَزال يَخبط فيه شعراء المدح . أما إذا شطرنا إليه من النّاحية الدِّينيّة ، فإنه يَنطوي على معنى اكثر تعقُّلاً وعمقاً ، يَنسب إليه به ما أثر عن جدِّه النبي إذ فاض نوره على العالم بالسعد والهداية ومنع الإملاق والفَقر وأحلّ من دونهما الخير العميم . وكأنّ وقع الممدوح في نفس الشاعر كان شبيهاً ، أبداً ، بوقع النُّبوّة ، يطالع فيه كل آياتها وسماتها .

ويحرص الفرزدق على تعظيم الممدوح حتى على القرشيين أنفسهم ، فيجعلهم يقرُّون له بالفضل والكرم :

إذا رأته قريش قــال قائلهــــا إلى مكارم هذا ينتهي الكــــرم

فالقرشيُّون هم خير العرب وهو خير قريش ، تتطلّع إليه وترجو خَيره كسائر الناس . وربّما أضمر هنا أيضاً دلالةً سياسيّةً إذ أن تقدُّمه على القرشيين يجعله الأحقّ بالولاية عليهم ، فكأنّ ولاةَ الأمر المُستبدِّين به أخذوها عَنوةً وزوراً .

ثالثاً : امتداحه بحسن الخلق والخلق : وهو يُنوِّه في ذلك بسهولة أخلاقه وسماحه ، لا يتبدل على الناس ولا ينقضُّ عليهم إذ تمنعه شيمة الكريمة وتصدُّه عن الحدّة والردّة :

سهل الخليقة ، لا تخشى بـــوادره يزينه اثنان : حُسن الخَلق والشِّيَمُ

وفي هذا القول يمتدحه بالمعاني الكلاسيكيّة ، مُنقطعاً عن الفضائل الدّينيّة : كأنّه يؤلّف فيه ويجمع له فضائل الدّين ومآثر الدّنيا أو أنه يُضفر له الصّفة النبويّة والمآثر العربيّة ، وبخاصة في قوله : « حمّال أثقال أقوام ، إذا افتدحوا ،» وتحمّل الأثقال فضيلة عربية عريقة يهرع بها صاحبها الى نجدة المنكوبين وإقالتهم عثراتهم وتخفيف وطأة الخطب ، وربما تكبد عنهم الدّيات . ليبوء بالثّار ويخمد إواره . وهذه الفضيلة يشاد فيها بالأحياء في مدحهم ، وبالأموات في رثائهم .

وهو لتقواه وكرمه يتألّق تألّقاً وتنعكس البركة على وجهه ؛ وتَضفي عليه حال النّعمة والجمال ، حتى ليتراءى وَجهُه من دون غرّته كالشمس الطّالعة من بين الغيوم . ومع أن هذه الفضيلة تختص بسيمائه الخارجيّة ، فإنّه استبطن خلالها دلالة داخليّة إذ أدرك ان تآلف النفس وانسجامها في الرّفق والمحبّة ينعكس على محيّا صاحبها . فالوجه هو رمز للشخصيّة كلّها .

رابعاً : امتداحه بالحياء والمهابة والشهرة :وأفضل ما وفّق إليه في ذلك قوله :

يغْضي حياءً ويُغضى من مهـــابته   فلا يُكلّم إلا حين يَبْتســـــــم

وقد ألّف له بذلك النّقيضين الرقّة والخفر ، بحيث لا ينظر في الناس ولا يطالعهم ببصره ، دون أن يغضّ ذلك من قَدره إذ أن له هيبة في الناس من مجده العريق ونفسه الذكيّة وأخلاقه الكريمة ، فهم لا يجسرون على النّظر إليه إذ تكسف انظارهم طلعته السّمحة المهيبة . لقد جمع آية الرّقة إلى آية الشدّة ، أي أنّه أدرك العدالة النفسيّة ، وفقاً للتعبير الأفلاطوني ، فلم تعد تنزو به نزوة أو تقسو به قسوة ، كما أنّه يتزيّن بالوقار الرّائف ولا يتوسّل العنف لإهابة الآخرين . ولعلّ الفرزدق يندّد ، في ذلك بالامويين الذين كانوا يُستهابون لشدّة عنفهم وتمثيلهم بالرعيّة وسوقها بالقَسر والأكراه .

وهنا تطالعنا ، أيضاً ، المعاني السياسيّة المبثوثة بثاً قاتماً في ثنايا القصيدة ، فكأنه لا يزال يقرن ممدوحه بذوي السّلطة القائمة ، منذ أن تنكّر أحدهم له وتجاهل أمره . فزياد كان مهيباً وكذلك الحجّاج ، ومثله الخليفة عبد الملك ، إلا أنهم اكتسبوا ، جميعاً ، هيبتهم من الخوض بالدّماء والباطل ومن نثر الأشلاء والأرزاء .

وقد لا نغالي في القول بأن مدح زَين العابدين مُبَطّن بهجاء للامويين ، حتى أن معظم معاني القصيدة تنطوي على معنيين متلازمين ، أحدهما ظاهر في المدح والآخر مُضمر في الهجاء . وهو إذ ينوّه، كذلك، بشُهرته ، إنما يردُّ على الأمويين الذين ضاءلوا من قدره :

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته والبيت يَعرفه والحلُّ والحرم

وليس قولك من هذا بَضَائره العُرْب تَعرف مَن أنكرت والعَجَم

خامساً : امتداحه بني قومه : : (١٥-٢٦) : وعبر القصيدة يُنَوّه الشاعر بفضل قوم الممدوح وآله ، ممّا يُضفى على القصيدة الصِّفة الشّيعيّة في وجهيها الدّيني والسّياسي . وقد خصّ قومه بالمعاني التالية :

– أنهم أصحاب الدّين ، أوحى من خلالهم الى الأمم .

– أنهم متحدّرون من أرومة النبي الذي فاق سائر الأنبياء وجعل أُمّته تتفوّق على سائر الأمم .

– أنّهم داخلون في ركائز الدّين وعقيدته ، تجلتُّهم فرض على المؤمنين ومن يتنكّر لها يَعْصَ دينه ويتنكّر له أو يرتدُّ عنه .

– أنّهم يذكرون في الصّلاة بعد ذكر الله ، بدءًا وختاماً .

– أنّهم هامة التّقى وخير الناس .

– أنّهم جمعوا غاية الكرم وغاية الشجاعة .

– أنّهم كرماء في حالي العسر واليسر .

– أنّهم ميمونون ، مُباركون ، تنهمر منهم النّعم والأفضال .

وقد تماثلت بذلك صورة الممدوح وصورة بني قومه في الفضائل الدينيّة والخصال العربيّة :

خلاصة حول المضمون :

المؤدّى السياسي : تنتمي هذه القصيدة إلى فَنّ المديح ، ظاهراً ، وتنطوي على

فنّين آخرين ، هما الهجاء والسياسة ، وان كانت النّزعة الأخيرة أعمّ وأظهر . وقد ظهرت فيها المعاني السياسية التالية :

ــ أنّ الممدوح شهير بين الناس ، جواباً على تنكّر هشام بن عبد الملك له وانكاره معرفته به .

ــ أنه ينتسب الى النبي وفاطمة ، أي أنه أدنى الناس الى سيّد الاسلام والأنبياء .

ــ أنه لا تخشى بوادره ، اي لا ينتقم ولا يضطهد ولا يُنكّل كالأمويين .

ــ ان القرشيين أنفسهم يقرّون له بالإمامة لأنه أفضلهم ، اي أحقهم بالخلافة والولايـــة .

ــ ان الله قدّمه في الكتاب والصلاة ولم يُقدّم أصحاب السلطة المستأثرين بها .

ــ انه وقومه لا يضاهون ولا يدانون ، اي أنهم متفوقون على الأمويين .

هذا فضلاً عن ان القصيدة بأكملها تصدر عن معانٍ لها وقع ودويٌّ سياسيان .

الطّبائع الفنيّة :

أولا : وظيفة الإنفعال والخيال : صدرت هذه القصيدة ، كمعظم الآثار الشعرية ، عن الانفعال المتمثّل بالغلوّ وما إليه . وقد استهلّ به بشكل حماس وإيثار وتعظيم مؤلّباً وحاشداً حتى مثّل الممدوح في مثاله الأقصى ، مدركاً منه غاية المدح. أمّا الخيال ، فقد أمدّه بالصّور الحسيّة النّقليّة ، حيناً ، والتمثيليّة حيناً آخر . إلا أنه ، في الأحوال جميعاً ، يُعيد الأشياء إلى ذاتها ولا ينفذ فيها الى ضميرها ولا يستطلع منها إلاّ ما تُطلعه بذاتها . وربما اقتصرت وظيفة الخيال والإنفعال ، جميعاً ، على الحماس المتجسّد بالمعاني المأثورة ، المتداولة ، لا يتفتّق فيها بآيات جديدة ولا يستنّ سنناً مبتكرة كالنّابغة والأعشى ومن إليهما . فقد شهر الفرزدق بالفخر وبعض الهجاء والمناقضة ، إلاّ أنّه لم يُعانِ في حياته ضيماً كضآلة الأصل أو كالتنازع على السيادة والكرامة ، كما هو شأن جرير والأخطل ، لذلك نراه مزهواً بذاته ، معتداً بها في معانٍ يغلب عليها الحماس السّطحيّ والعُنجهيّة الجوفاء . إلا أن لهذه القصيدة منحى خاصاً بها في الحشد المعنوي ، ممّا سما بها عن معظم شعره ،

وإن لم تكن ذات فنيّة عميقة كبائيّة النابغة ، أو رائيّة الأخطل . ومجمل القول في ذلك أن انفعال الفرزدق هو انفعال نزق ، مهووس ، منطفىء الأحداق ، إلا في بعض اللُّمع والفلذات ، لا يَعثر فيه على حقائق إنسانيَّة جديدة ولا يُطلُّ به على أبعاد سحيقة . كما أن جماليّته ليست موقَّعة توقيعاً حميماً ، متآلفاً كجماليَّة النابغة والأعشى والأخطل . فشعره هو شعر الضَّوضاء والجلبة ، تُقَعْقِع ألفاظُه وتَصْطَخِبُ وتَنزو وتَطغى عليها النّبرة الخطابيَّة المثيرة

ثانياً : مظاهر الارتجال والارتجاز :

أ ــ **الاستهلال دون مقدمة :** وهذه القصيدة قد تأخذ بروع القارىء أو السّامع في وهلته ، وقد تثيره وتَصعقه ، لكنّها تَتَّسم، في الواقع، بمياسم الارتجال والارتجاز وما إليها . فهو قد استهلَّها دون مُقدِّمة كما هو مأثور في شعر المدح ، إذ اقتضته المناسبة أن يُبادر الى القول . دون تمهُّل بفعل الحماس والإيثار .

ب ــ **التكرار اللفظي في المطلع :** وقد بدا في الحافه ، بتوسّل إداة الأشارة : « هذا » في قوله :

« **هذا** الذي تعرف البَطحاء وطأته ــ **هذا** ابن خير عبادِ الله ــ **هذا** ابن فاطمة »
وهي تشير الى تردُّده على المعنى الواحد ، قسطاً قسطاً ، وبلغةً بلغَةً واحتشاده فيه ، كأنّه يهتف هتافاً ويُبايع مبايعةً .

ج ــ **تفكُّك الوحدة العضوية :** ونفهم بها ، كما قدَّمنا ، مراراً ، ملاحقة المعنى الواحد حتى استنفاده دون استطراد عنه وعودة إليه في مقطع لاحق أو إثر بيت أو بيتين . والوحدة العضوية تقوم ، أيضاً ، على نموّ المعاني وتصاعدها وارتفاع هاماتها ، بعضاً على بعض ، فلا يرد اللاَّحق أدنى من السّابق أو نقيضاً له يُسفّهه ويُعفّي عليه . ولقد تردَّد الشاعر تردُّداً على المعاني ، يلمُّ بأحدها ، ثم يدعه الى سواه ، ثم يكرره ، فيُسِفُّ عنه ، كما يتبيَّن من تقسيم القصيدة الذي قدَّمنا ذكره ؛ وكما سنبيِّنه في دراستنا لطبائع الاسلوب .

واذا كان تفكك الوحدة العضويّة ينمّ عن الارتجال ، عامّة ، فقد أُثر عن سائر الشعراء العرب ، وسائر قصائد الشاعر ، ممّا يُضعف من دلالته الفعليّة الخاصة على هذا الشأن .

ثالثاً : مظاهر الصنعة والتثقيف : إلا أنّ القصيدة تنطوي على بعض المظاهر التي تنمّ عن الصّنعة والتّثقيف وبعض الدّربة ممّا لا يتيسّر لأسلوب الارتجال والارتجاز . من ذلك :

ا ــ **توقيع القصيدة وفقاً لتصميم مُضمر عـــام** استهل فيه بتعريف الممدوح تعريفاً عاماً (١ــ٤) ثم تدرّج به الى ذكر فضائله الخاصّة (٥ــ١٤) منتهياً الى فضائل آله وبني قومه (١٥ــ٢٦) . وهذا النُّزوع العام يقتضي بعض التّمهّل الإعداد ممّا يُضعف من الرّأي القائل بالارتجال المُباشر .

ب ــ **دقّة بعض المعاني واقتضاؤها بعداً في التفكير** كما في قوله :

ما قال « لا » قطرّ إلاّ في تشهّـــده لولا التشهّد كانت لاؤه نَعَـــم

فهذا التخريج والتأويل لا يتمّ في عفو البداهة إذ يَعبر ويُجوز في مراحل ، متدرّجاً بفضيلة اللّفظ « نَعَم » الى استنباط معنى يجعلها مُطلقة ، مع استثناءٍ واحد يُضاعف من المعنى المَدحي ، إذ يُضيف الى الممدوح صفة التّقوى فضلاً عن الإستجابة والكرم .

وقد يدنو إلى ذلك قوله :

كلتا يديه غياث عمّ نفعهمـــــا يُستوكفان ولا يعروهما عَـدَمُ

فهذه الصورة ليست وليدة البداهة ، إذ أنه استكملها وفَنّد فيها ثم جعلها مطلقة ، إذ اختتم مؤكّداً أن العدم لا يَعْرو يديه . فهو قد استنفد غاية المعنى وأجهز عليه ولم يدع فيه احتمالاً ، ممّا لا يتيسّر للبداهة .

ج ــ **التصنيف :** وممّا يُبعد القصيدة عن البداهة ، أيضاً ، بعض مظاهر التصنيف المماثل للإطلاق كقوله : « يزينه إثنان : حسن الخَلق والشّيم » .

د ــ **التوفيق والتأليف** : ونقع عليه خاصة في توحيد المعاني المتناقضة ليتأدّى عنها دليل جديد على سؤدده وتفوقه . ومن ذلك قوله :

يُغْضي حياءً ويُغضى من مهابته   فلا يُكلَّم إلا حين يَبتســــــــمُ

وهذا المعنى يبدو في غاية الدقّة والتّقصي إذ ألّف فيه بين الحياء وعظم الهَيبة ، كما تعرَّض للأمويين وأزرى بهم وقدح بسياستهم .

وفضلاً عن ذلك فان المنحى العام للقصيدة ينأى بها عن منحى الارتجال . والله اعلم .

رابعاً : طبائع اللفظ والعبارة : ولسنا نقع في هذه القصيدة على **ألفاظ** متجهِّمة أو مُتعصِّية المعنى إذ لم يتعمَّد الشاعر الوعورة والغرابة . وألفاظه تنساق ، غالباً ، بانفعال ، تُؤاتيه ولا تتعصَّى عليه ، وقد أوردها في سياق هادر شديد ممّا ضاعف من وقعها .

أما العبارة ، فقد اتّصفت بالخصائص التالية :

أ ــ **التوسل باسماء الاشارة :** وقد ورد معظمها في مطلع القصيدة ، كما بيَّنا .

ب ــ **النعوت** : وقد ورد بعضها مُباشراً كقوله : هذا التقيُّ ، النقي ــ الطاهر ــ العَلَم ــ سهل الخليقة ــ حمَّال أثقال أقوام ــ حلو الشمائل .

وورد بعضها الآخر في **جُمَل متعددة** كقوله :

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته ــ العرب تعرف من أنكرت والعجم ــ كلتا يديه غياثٌ عمَّ نفعهما ــ لا تُخشى بوادره ــ تحلو عنده نَعَم .. وما إلى ذلك ممّا هو مبذول في متن القصيدة .

د ــ **الإكثار من الالفاظ الدينية :** مثال ذلك : البطحاء ــ البيت ــ الحلّ ــ الحرم ــ التقيّ ــ النّقي ــ الطّاهر ــ فاطمة ــ أنبياء الله ــ التشهّد ــ ركن الحطيم ــ الله شرّفه ــ من يشكر الله ــ فالدين من بيت هذا ــ يُنمى الى ذروة الدِّين ــ

دان فضل الأنبياء له — رسول الله — حبُّهم دين — مُقدَّم بعد ذكر الله — أهل التّقى .

خامساً : طبائع التجسيد :

أ — **التعميم والإطلاق** : وهو الأسلوب الأعم الطّاغي على القصيدة توسّل له الوسائل التالية :

١ — **الاكثار من الألفاظ وحشدها** : البطحاء — والبيت والحلّ والحرم — هذا التقيّ ، النقي ، الطّاهر ، العلم — العرب والعجم .

٢ — **بعض الفاظ التأكيد** : هذا ابن خير عباد الله **كلهم** — **كلتا** يديه غياث — يزينه **اثنان** — ما قال **لا قط** إلا في تشهّده —

٣ — **المعاني المطلقة بذاتها** : عمّ البريّة بالاحسان — إلى مكارم هذا ينتهي **الكرم** فما يكلّم **الاّ حين** يبتسم — **الله** عظّمه — **قصرت** عنها الأكفُّ وعن إدراكها **القدم** — في **كلّ** بدءٍ — من **خير** أهل الأرض — **سيان** ذلك إن أثروا وإن عدموا — بجدّه أنبياء الله قد **ختموا** — **عمّ** نفعهما — **لا يعروهما عدم** — من يشكر الله يشكر أوّلية ذا — من معشر حبُّهم دين وبغضهم كفر .

ب — **الطّباق** : مثال قوله : الحلُّ والحرم — تعرف وأنكرت — العرب والعجم — يستوكفان ، ولا يَعروهما عَدَمُ — لا ونعم — حياء ومهابة — الدُّجى والنور — الشمس والظُّلم — حبّ وبغض — دين وكفر — مقدّم ومختوم — أثروا وعدموا .

ج — **التشبيه والاستعارة** : ضعف التشبيه في هذه القصيدة وربّما انعدمت آثاره الا في نبذة عارضة : « كالشّمس تنجاب عن اشراقها الظُّلم » ، لأنه ليس في مقام وصف ، بل في مقام مدح طغت فيه الأفكار على الأوصاف . إلا أنه ألمّ بالاستعارة في مثل قوله :

كلتا يديه غياث عمَّ نفعهما **يُستَوكفان ولا يَعروهما** عدم

والقسم الأول ينطوي على تشبيه للأيدي في كرمهما بالغيث . إلا أنّه عاد فنسب إليهما الاستيكاف وهو خاص بالمطر ، فاستحال التشبيه الى الاستعارة مكنيّة .

– **فانقشعت عنها الغياهب** : وقد استعار الغياهب للبؤس والفقر في استعارة تصريحيّـــة .

– **يكاد يُمسكه ركن الحطيم** : وقد استعار للرُّكن الأمساك وهو من خصائص الانسان .

– **يَنشقُّ ثوب الدُّجى عن نور غرَّته** : وقد مثّل الدّجى بإنسان يرتدي ثوباً ، نامياً له صفة إنسانيّة ، وفي هذا القول يتألق خيال الشاعر ويزهو ويدرك فيما وراء الأشياء . والشاعر يقرن ، كذلك ، بين التألق في جبين الممدوح والنُّور ويستعيره له استعارة تصريحيّة مباشرة .

– **هم الغُيوث .. والأسد** : وقد شبّهم في كرمهم بالغيث وفي شجاعتهم بالأسد .

الكناية : وهي مبذولة في بعض الأبيات كقوله :

– هذا الذي تعرف **البطحاء** وطأته **والبيت** يعرفه **والحلُّ والحرم** . وقد تكنَّى بألفاظ البطحاء والبيت والحل والحرم على التقديس والاكرام .

– **حمّال أثقال أقوام** : وقد تكنَّى بها على إيثاره الآخرين وبذله من دونهم .

– **يُنمى الى ذروة الدّين** : وقد تكنَّى بالذّروة على العلوّ والرِّفعة .

– **مُشتقّة من رسول الله نبعته** : وقد تكنَّى بالنبعة على الأصل ، دانياً في ذلك الى التشبيه ..

دلالتها على العصر والبيئة : ونقع من ذلك على ما يلي :

١ – الحالة السياسيّة والانشقاق في السلطة بين الأمويين والعلويين :

٢ ــ تحزّب الشعراء في شعرهم للمذاهب السياسيّة القائمة في العصر .

٣ ــ واقع العبادة كما كان يجري ، عصرئذ ، في صورة عامة غير مباشرة .

٤ ــ الثقافة الدينية التي كان يفيد منها شعراء العصر .

تقسيم عام للقصيدة: تأخذ هذه القصيدة القارىء بنبرتها وتألب الشاعر فيها واحتشاده للمدح والتعظيم . وقد سبق فيها الى قليل من المعاني المدحيّة المبتكرة وأوهم السّامع بصدق ما يقول . إلاّ أنّه أقام في حدود معان مكرّرة ، يتردّد عليها ويقبل ويُدبر حولها ، عَبر الاجواء الإنفعالية الصخّابة ، ممّا ضاءل قليلاً من من صفة الابتكار والخلق فيها . ويبقى أن فضيلتها الاولى هي فضيلة الحماس والصدق ، تسفح ذاتها في إيقاع الوزن وصيغ العبارة وانهمار المعاني . فهو لم يخطّ بها خطاً جديداً في المدح ، وان كان قد استهلها من دون المقدّمة الطلليّة .

الهجاء

نموذج من شعر جرير

القصيدة الدّامغة

أقلّي اللّوْمَ عاذِلَ والعِتابا	وقولي إن أصبتُ لقد أصابا[1]
ووجدٍ قد طويتُ يكاد منه	ضميرُ القلبِ يَلتهبُ التِهابا[2]
سألناها الشّفاء فما شفتنا	ومنّتنا المواعِدَ والخِلابَا...[3]
أبى لي ما مضى لي في تميم	وفي فرعي خُزَيمةَ أن أُعابا[4]
٥ ستَعلمُ من يصيرُ أبوه قَيناً	ومَنْ عُرِفَتْ قصائدُه اجتِلاباً[5]
فلا وأبيكَ ما لاقيْتُ حَيّاً	كيَربُوعٍ إذا رَفعوا العُقَابا[6]
وما وَجدَ المُلوكُ أعزّ منّا	وأسرعَ من فوارسنا استِلابا...[7]

---

١ – عاذل : أصلها عاذلة ، حذفت التاء للترخيم . والعاذلة والعاذل : من يلوم المحب على حبه .

٢ – الوجد : المرض من شدة التشوق إلى الحبيب .

٣ – الخلاب : الكلام اللطيف الذي ينطوي على خداع .

٤ – تميم : قبيلة الشاعر . فرعا خزيمة : هما بنو أسد وبنو كنانة .

٥ – القين : العبد الرقيق ، والحداد وكل صانع . وكان للفرزدق حدادون ، والعرب لا تعد أصحاب الصناعات من كرام الناس .

٦ – يربوع : جد من أجداد جرير . العقاب : الراية التي تحملها القبيلة في حربها .

٧ – أعز منا : أكثر منا عزة ومنعة .

ألا قَبَحَ الإلـهُ بـنـي عِقالٍ وَزادهُمُ بِغَدْرِهِمِ ارتِيابا[1]
لقَد خزيَ الفَرَزدَقُ في مَعَدٍّ فأمْسى جَهْدُ نُصرتِه اغتيابا[2]
١٠ فما هِبْتُ الفرزدقَ قد عَلمتُمْ وما حَقٌّ ابنِ بروع أن يُهابا[3]
أعَـدَّ اللهُ للشعراءِ مـنـي صَواعِقَ يُخضِعون لها الرِّقابا[4]
قَرَنْتُ العَبْدَ ، عَبْدَ بني نميرٍ مَعَ القَينين إذ غُلبا وخابا[5]
أنا البـازي المُـدلُّ عـلى نميرٍ أُتِحْتُ من السماء لها انصبابا[6]
إذا عَلقَتْ مَخالِبُـه بِقِرنٍ أصابَ القلبَ أو هتَكَ الحِجابا[7]
١٥ فلا صلّى الاله عـلى نـمـيرٍ ولا سُقيت قبورُهم السحابا[8]
ولو وُزنَتْ حُلـوم بَني نُمَيْرٍ على الميزانِ ما وَزَنَت ذُبابا
فصبراً يـا تُيوسَ بني نُمَيْـرٍ فإنَّ الحَرْبَ مُوقَدةٌ شِهابا
فغُضَّ الطرف إنـكَ من نـميرٍ فـلا كعباً بَلَغتَ ولا كلابـا

---

١ – بنو عقال : قوم الفرزدق .

٢ – معد : مجموعة من القبائل العدنانية ، ومنها قريش . الاغتياب : ذكر الناس بالسوء في غيابهم . (بعد أن خزي الفرزدق لم يعد له ما ينتصر به سوى اغتياب الناس) .

٣ – ما هبت الفرزدق : ما خفنه . ابن بروع : هو الراعي النميري وبروع اسم أمه .

٤ – صواعق : قصائد شديدة الوقع كالصاعقة التي إن أصابت شيئاً حطمته وأودت به .

٥ – عبد بني نمير : الشاعر المعروف براعي الابل وهو من بني نمير . أما القينان الآخران فهما الفرزدق والأخطل . وكان الثلاثة يهجون جريراً وجرير يهجوهم .

٦ – البازي : طائر قوي من كواسر الطير يستخدم في صيد الطيور والأرانب . المدل على نمير : الذي له عليه دالة وسلطة .

٧ – القرن : الخصم في القتال . الحجاب : غشاء من لحم يحيط بالقلب .

٨ – ولا سقيت قبورهم السحاب : دعاء يريد منه ألا تحل ببني نمير رحمة الله .

نبذة في سيرة الشاعر :

شاعر أموي من بني كليب بن يربوع من تميم ، يعرف بجرير بن عطية الخطفي ، ولد في اليمامة ، ايام عثمان بن عفان ، ونشأ في بيت على جانب من الضعة والفقر . لكن جده الخطفي كـان شاعراً واسع الاطلاع على اللغة وعلى أنساب العرب واخبارهم ، فتعهده في عنايته . عاش جرير عيشة بدوية ، فرعى الابل والمواشي ، واقام بين البدو في الصحراء ، فانطبّع بطابع البداوة .

برع في الشعر مديحاً وهجاء ورثاءً ونسيباً وفخراً . لكن الاهاجي كانت غالبة لديه لما انبرى له من شعراء العصر يهجونه حتّى بلغوا أربعين شاعراً ، كانوا ينهشونه فيرد عليهم جميعاً ويقهرهم وما ثبت له إلا اثنان هما : الفرزدق والأخطل.

اتصل بالبلاط الأموي عن طريق **الحجاج بن يوسف** الثقفي . فقرَّبه عبد الملك وأنعم عليه ، لكنه لم يجعله شاعره الرسمي بل فضَّل عليه الأخطل ، لأنه أكثر اخلاصاً لبني أمية ، اذ كان جرير زبيري الهوى ، ولأن وراء الأخطل قوة تتمثل في بني تغلب . وقد يكون عبد الملك مقت جريراً لأنه خص الحجاج بخير مدائحه . وبعد موت الخليفة الاموي اتصل جرير بابنائه سليمان ويزيد وهشام ، وبعمر بن عبد العزيز وقد توفي عام ١١٠ هـ .

باعث النظم :

كان الهجاء مشتداً بين جرير والفرزدق ، وكان للفرزدق صديق من بني نمير اسمه عرادة النميري ، استطاع ان يستميل نسيبه الشاعر عبيدة بن حصين المعروف **براعي الابل** ، ويقنعه بتفضيل الفرزدق عـلى جرير ، وقال الراعي في هذا الصدد :

يا صاحبيَّ دنـا الوداع فسيرا   غلب الفرزدق في الهجاء جريرا

فلما التقى جرير الراعي النميري عاتبه على ذلك ، ويبدو أن كلاماً جافياً قد دار بينهما ، وأهان ابن الراعي جريراً ، فغضب لذلك غضباً شديداً ، وفي اليوم الثاني جاء

الى المربد والقى امام جمع غفير من الناس قصيدته التي يهجو فيها كلاً من الفرزدق والراعي وبني نمير . وكان لها من الوقع والتأثير ان دارت على شفاه الناس وتناقلوها قاصياً عن دان ، فأمضّت بني نمير وخفضت من شأنهم بين القبائل، ووصمتهم بالعار حتى صار الواحد منهم ينتسب الى غير قبيلته كي لا يعيّر بأبيات جرير ، ولا سيما بقوله :

فغضّ الطرف إنـك من نمـيـر   فلا كعباً بلغت ولا كلابـا

ومنذ ذلك الحين سميّت القصيدة بالدامغة .

ايجاز المضمون : استهل الشاعر بمقدّمة غزليّة ، وفقاً لما هو مأثور في المطالع بعد أن مهّد ببيت يخاطب فيه عاذلة موهومة ، لا تزال تَردعه عمّا هو مُقيم عليه . ويباشر الغزل بوصف وجده وما يكابده فيه من نار العذاب ، فصاحبته لا تواصله ؛ بل إنها تواعده وتُخلف الوعد . ثم يشرع بالفخر بمآثره العديدة في بني قومه ويهجو الفرزدق بجدّه القين ، واستلاب قصائده من الآخرين ، ويعود الى التفاخر بجدّه العالي القباب . فقومه يتصدّون للملوك بخيلهم السريعة وفرسانهم الذين ألفوا سلب الأعداء ، وكما فخر ببني قومه ، فإنّه يهجو قوم الفرزدق بالغدر والريبة ليعود الى التنديد بخصمه الفرزدق في خزيه بين القبائل واغتيابه للناس ، ويفخر بامتناعه عن الخوف والتّروُّع منه ، إذ أنه لا يزالى ينقض على الشعراء بأهاجيه الشبيهة بالصواعق . فقد أجهز على خصومه وخلّف بني نمير أشلاء ومزقاً إذ انحدر عليهم كالبازيّ . ويلعن ، من ثمّة ، النّميريين ، أحياءً وامواتاً ، ويمثل عقولهم بمثل عقول الذباب لخفّتها وهزالها ويدعوهم بالتيوس في حمقهم . وينهي القصيدة ببيت مأثور إذ يقول:

فغض الطرف ، إنّـك من نُمَير   فلا كعباً بلغت ولا كلابـاً

تقسيم المضمون : مخاطبة العاذلة :

١ أقِلّي اللّوْمَ عَاذِلَ والعِتابا   وقولي إن أصبتُ لقد أصابـا

الغزل :

٢ وَوجدٍ قـد طَويتُ يكاد منهُ   ضميرُ القلبِ يَلتهبُ التِهـابَا

٣ سألنَاها الشّفَـاءَ فمـا شَفَتنا   ومنّتنا المواعِدَ والخِلابَـا...

فخر بنفسه :

٤ أبى لي مـــا مَضى لي في تميـم ... وفي فرعي خُزيمةَ أن أُعـــابَا

١٠ فما هِبْتُ الفرزدقَ قد علمتُمْ ... ومَا حَقٌّ ابنِ بروعَ أن يُهابا

١١ أعَـــدَّ اللهُ للشعراءِ مـــــني ... صَواعِـقَ يُخضِعون لهـا الرِّقابا

١٢ قرَنْتُ العَبْدَ ، عَبْدَ بني نميرٍ ... مَـعَ القَينين إذ غُلِبـا وخَابـا

١٣ أنا البـــازي المُـــدلُّ عــلى نميرٍ ... أُتِحْتُ من السماء لهـــا انصِبابا

فخره بقومه :

٦ فلا وأبيكَ مـا لاقيْتُ حَيّـــاً ... كيَربُوعٍ إذا رَفعوا العُقَابـــا

٧ ومَا وَجَدَ الملوكُ أعــزّ منّـا ... وأسرعَ من فوارسنا استِلابـا...

هجاء الفرزدق وقومه :

٥ ستَعلمُ من يصيرُ أبـوه قَيناً ... ومَنْ عُرِفتْ قصائدُه اجتِلاباً

٨ ألا قَبَحَ الإلــهُ بـــني عِقالٍ ... وَزادهُمُ بِغَدْرِهِـمِ ارتِيابا

٩ لقَد خَزيَ الفَرَزدَقُ في مَعَدٍّ ... فأمْسى جَهْدُ نُصرتِـه اغتيابـا

١٠ فما هِبْتُ الفرزدقَ قد علمتُمْ ... ومَا حَقٌّ ابنِ بروعَ يُهابـا

هجاء الرّاعي وبني نُمير :

١٢ قرَنْتُ العَبْدَ ، عَبْدَ بني نميرٍ ... مَـعَ القَينين إذ غُلِبـا وخَابـا

١٣ أنا البـــازي المُـــدلُّ عــلى نميرٍ ... أُتِحْتُ من السماء لهـــا انصِبابا

١٥ فلا صلّى الاله عـلى نمـــيرٍ ... ولا سُقِيت قبورُهـم السحابا

١٦ ولو وُزنَتْ حلُـومُ بَني نُمَيْرٍ ... على الميزانِ مـا وَزَنَت ذُبابا

١٧ فصبراً يـا تُيوسَ بني نُمَيْـــرٍ ... فإنَّ الحَرْبَ مُوقَـــدةٌ شِهابـا .

١٨ فغُضَّ الطرف إنـــكَ من نمـــيرٍ ... فـلا كعباً بلَغتَ ولا كلابـــا

أولاً – مخاطبة العاذلة : (١) – وقد اقتصر من ذلك على البيت الأول في المطلع وفقاً لسنة قديمة في الشعر يخاطب فيها الشاعر صاحبة موهومة ليُظهر إسرافه في أمر يُفاخر به كشرب الخمرة أو انفاق المال أو المخاطرة في القتال أو الدّنف في الحبّ . والفرزدق يُخاطب عاذلته أن تكفّ عن لومه في الهجاء ، إذ انه لا يُطيق التغاضي عمّن يتعرّضون لهجائه وثلبه . وهو يبدو ، في هذا المطلع ، وكأنّه ينقضُ على خصمه وينبري للقتال ، فيما تتشبّثُ عاذلته بتلابيبه لتمنعه عمّا هو مُقبل عليه .

ثانياً – الغزل (٢–٣) : واجتزأنا منه بيتين للتمثيل والتّدليل ، وقد شهر جرير بمطالعه الغزلية لما تنطوي عليه من رقّة وعذوبة . وفي هذا المطلع يصف الوجد الذي يُعانيه ويُضمره ، والذي لا يزال يلتهب التهاباً ويتآكل تآكلاً . والشاعر لا يُضمر وجده إلا لجريه فيه مجري العفّة والحياء ، يكاتمه وان كان يلقى منه أشدّ أنواع العذاب .

ويبدو في البيت التالي وقد باح بوجده ، إذ أعيا عن احتماله وكتمانه ، إلا ان صاحبته ، كاذبته وخادعته ، بدلاً من أن ترقّ له به . ويبدو أنها فتاة مدلّة لعوب إذ أنها لا تحجم عنه ولا تصدّ ، بل تقبل عليه وتُمنّيه الأماني ، لتُحيي أمله ، ثم لا تعتّم أن تخلف .

والتجربة التي عبّر عنها في هذين البيتين منهوكة ، مُستنفدة في تقليد الغزل وان كان الشاعر قد خلع عليها بعض الرقّة في العبارة .

ثالثاً – فخره بنفسه: (٤–١٠–١١–١٢–١٣–١٤–) : ويستهلُّ هذه المجموعة من الأبيات بذكر مآثره في بني قومه ومن إليهم ، دون ان يُعَدِّدَ تلك المآثر التي يزهو بها ، إلا أنه يُقدِّر أنها تبيح له التفاخر وتصونه من العيب . ولعلّه يشير الى مآثر اجداده من قوله : «أبى لي ما مضى في تميم» ، قارناً بذلك الفخر الذاتي والفخر القومي أو مستمداً فخره من قومه وأحلافهم .

ثم يُباشر الفخر الذّاتي الصرف منذ البيت الحادي عشر ، إذ يقول :

أعـدّ اللهُ للشُّعراء منّـي صواعق يُخضعون لهـا الرّقابا

وهو يفخر بشعره ، كالمتنبي ، فيما بعد ، ويمثّله بالصّواعق التي تنتقض على خصومه . وجرير لا يُخص شاعراً من الشعراء ، بل يجمعهم كافةً «للشعراء» فكأنه يضع نفسه فوقهم ، لا يطيقون معارضته والوقوف له . ويتضاعف الفخر فيما نتمثّل ما يُحلّه بهم ، إذ انه يبدّدهم ويصرعهم ويخلّفهم أشلاء متناثرة .

وإثر هذا الفخر العام يُعيّن أسماء الشعراء الذين يعرض لهم ، فإذا هم ثلاثة من كبار معاصريه : الرّاعي النُّميري والفرزدق والأخطل ، ولا يقتصر على ذكرهم بل يُنمي إلى الأوّل العبودية ويدعو الآخرين « القينين » ويقول أنّه تفوّق عليهما وجعلهما يخيبان ويفشلان .

وتتعاظم سورة الفخر بنفسه ، فيتشبّه بالبازيّ الذي ينقض على النُّميريين . وتمثله بالبازي له وجه في التدليل على عُلُوّه وتحليقه في الأجواء العالية النائية فوق سائر الناس ، وله وجه آخر في الانقضاض الذي يُثير الرّعب في خصومه ويدعهم كفريسة هيّنة له أو كاحدى الهوام الحقيرة أو الزّواحف أو ما الى ذلك ممّا تُصيبه الطُّيور الكواسر .

ويستطرد في البيت التالي الى وصف انقضاضه وما يخلّفه في عدوّه ، فهو يُنشب فيه مخالبه ويهتك أحشاءه ويمزّقها تمزيقاً . ومؤدى الصورة أنه يتلب عرضه ويهتكه ويدعه معفّر الكرامة ، لا حياة له في الناس .

رابعاً — فخره ببني قومه (٦—٧) : ويتدنّى فخره ببني قومه في غلوائه وحماسه عن فخره بذاته ، دون أن يقلّ عنه عتوّاً . فقومه لا يُجارون في القتال ، لا يُواجهون القبائل والأرهاط ، بل الدُّول والممالك ، يُجهزون عليهم ويسلبون أموالهم وخيراتهم . وذكره للملوك في هذا المقام لا يعدو الاسلوب التقليدي الذي انتهجه من قبل عنترة وعمرو بن كلثوم في تعظيم الخصم للتعظّم في الانتصار عليه . فعنترة يصف خصمه المدجّج الذي يكره الكماة نزاله ، ويُجهز عليه بضربة قاضية ، متفاخراً بالانتصار على الأبطال المروّعين . وعمرو بن كلثوم يقول :

وسيد معشر قد توّجوه   بتاج الملك يحمي المحجرينا

تركنا الخيل عاكفة عليـه مقلدة أعنَّتهـا صفونـــا

ويقول أيضاً : « وأبنا بالملوك مصفَّدينا » ولا يعدو فخر جرير هذا المَنحى الذي يستمدّ المنتصر فيه بطولته من بطولة خصمه المهزوم .

خامساً ــ هجاء الفرزدق وقومه (٥ــ٨ــ٩ــ١٠) : وفيه يعيِّر الفرزدق بصناعة الحدادة التي قيل إن بعض أجداده عمل فيها ويعيِّره باجتلابه الشِّعر من سواه ، أي أنّه ينَتزع عنه الفضيلتين الكبريين اللتين كان يفخر بهما : نجابة الأصل والعبقرية الشِّعريّة . وكان الفرزدق يفخر بأجداده أيَّ فخر ويمثل عزَّهم بالجبال العالية والذرى والأطواد والأشجار الباسقة على ما دونها. ولكي يُسفِّه جرير فخره وينَقضه تغافل عن مآثر الدّارميين وذكر صناعة بعضهم . أما ما يدَّعيه من تفوّق في الشِّعر ، فان جريراً ينَقضه اذ يجعله كلاماً مسلوباً ومستعاراً . فالهجاء بذلك هو هجاء نقض وتسفيه .

ويمضي جرير الى هجاء قوم الفرزدق ، فيلعنهم ويُقبح بهم ويعيِّرهم بالغدر والرِّيبة . وهذا المعنى يَظهر وكأنّه خفيف الوطأة بالنسبة إلى سائر المعاني الهجائيّة إذ ثلبهم بفكرة عامّة هي الغدر والرِّيبة ، ولم يُلحف في تمثيلها والتّفصيل فيها . وسرعان ما يرتدّ على خصمه الذي خزي في العرب ، جميعاً ، عندما ضرب بالسّيف ، فنبا لجبن صاحبه وهزاله . وجرير لا يفتأ يستعيد هذا المعنى ويكرّره ، ليسم خصمه بالجبن ، ويُزري به في فخره بشجاعته .

وكأن جبن الفرزدق وفشله أوريا في نفسه الحقد والنّقمة ، فجعل يغتاب النّاس ويزوِّر عليهم ليُسقطهم الى درك المهانة المتردّي فيه . ومؤدّى كلامه أن ما يسوقه الفرزدق عليه ويهجوه به لا يعدو أن يكون اغتياباً وزوراً .

سادساً ــ هجاء الرّاعي النُّميري وقومه (١٢ــ١٣ــ١٥ــ١٦ــ١٧ــ١٨) : وكنّا قد ألمنا ببعض هذه الأبيات في تعرُّضنا لفخر الشاعر ، إلا أن الابيات الأربعة الأخيرة اقتصرت على هجاء النُّميريين إذ يلعنهم بقوله : «فلا صلّى الاله على نمير » أي أنهم قوم لا تجدر بهم رحمة الله ونعمته ، بل غضبه ونقمته لعظم مآثمهم وشرورهم.

ذاك كان أمر الأحياء منهم ، أما الأموات ، فإنّه يتمنّى أن تجفّ قبورهم وينقطع عنها السّحاب. وقد كان العرب ، منذ القدم ، يستسقون لقبر الميت تدليلاً على الرّحمة والمحبّة . أما جرير ، فإنّه يستنزل اللّعنة على أحيائهم ، فضلاً عن أمواتهم . ثم يعيّرهم بالخفّة والطّيش ويوازن عقولهم بالذّباب . وقد كان الحلم من أعظم المآثر العربية إذ أنه صنو العقــل ، أما النّميريّون ، فإنهم صعلو الرؤوس ، لا حكمة في أعمالهم ولا حنكة في تصرّفهم . وهو لا يحرج ، كذلك ، من تسميتهم تيوساً ، متوسّلاً ألفاظ البهائم المُحَقّرة بذاتها ، دون براعة فنيّة ، فهي أدنى إلى الشتيمة .

وينهي القصيدة ببيت إيحائي شديد الوقع إذ يقول :

فغضّ الطّرف إنــك من نمير فلا كعباً بلغت ولا كـلابـا

ووجه الهجاء في هذا القول أنه اسم النّميريّين غدا يحمل معنى الزّراية والشّتيمة بذاته ، فاذا قيل لامرىء إنّه نُمَيريٌّ ، فكأنّه شتمه وكال له أقبح أنواع السّباب .

خلاصة حول المضمون : تنتمي هذه القصيدة الى فنون أدبيّة ثلاثة ، على الأقل ، طغا عليها الهجاء ، في بعض جوانبها . فهناك فن الغزل وفن الفخر وفنّ الهجاء ، واذا كان الأوّل قد ورد كمقدّمة ، فان الفنّين الآخرين جاءا متلازمَين ، متداخلين ، يقوّي أحدهما الآخر . ففخر جرير بنفسه كان ينطوي على تحقير لخَصمه .

الطبائع الفنيّة :

أ ــ **اللفظة المفردة** : وقد جاءت بعيدة عن التّقعّر والوعورة ، سيّالة ، خفيفة تحمل معناها المباشر بذاته . فهي ألفاظ هجائيّة أو غزليّة أو فخريّة ، وفقاً للموضوع الذي يتصدّى له بها . ففي بيتي الغزل ألمّ بالألفاظ التالية : « وجد ــ ضمير ــ قلب ــ التهاب ــ المواعد ــ الشفاء » وهي ألفاظ تحمل معنى العشق بذاتها

بين الشوق والعذاب والكتمان والدّاء . وفي مقام الفخر يتوسّل ألفاظ « أبى ، تميم — أعزّ — أسرع — فوارس — صواعق — يُخضعون لها الرّقابا — البازيّ — المدلّ — مخالب — هتك » وهي ذات معان فخريّة تنبعث وتفيض من الألفاظ ذاتها .

وأظهر ما يبدو ذلك في مقام الهجاء ، إذ حشد فيه الألفاظ المزرية بطبيعة دلالتها أمثال : « القين — إجتلاب — قبّح — غدر — ارتياب — خزي — اغتياب — يخضعون الرّقاب — العبد — غُلبا وخابا — فلا صلّى — ولا سُقيت قبورهم — ذباب — تُيوس — غضّ الطرف » ، واذا ما نظرنا فيها وأحصيناها لوجدنا أنّه لم يدع فيها مثلبة من المثالب ولم يغفل عن أي معنى من معاني الإزراء .

ب — **العبارة** : وقد تردّد فيها على الصيغ التالية :

— **الأمر** : **أقلّي** اللّوم — **وقولي** إن أصبْتُ .

— **القسم** : فلا **وأبيك** ، ما لاقيت حيّاً .

— **أفعل التفضيل** : وما وجد الملوك **أعزّ** منّا **وأسرع** من فوارسنا .

— **الاستفتاح** : ألا قبّح الاله بني عقال .

— **تواشيح جناسيّة** : سألناها **الشّفاء** ، فما **شُفينا** — **يلتهب التهابا** — **أبى لى ما مضى لي** .

وقد اقتضيت هذه الأساليب عليه بطبيعة المعاني التي يُعالجها وفقاً لسياق التجربة وتطوّرها .

— **تكرار بعض الألفاظ** : وبخاصة لفظة «نُمير» : عبد بني **نمير** — المدلّ على **نمير** — فلا صلّى الاله على **نمير** — ولو وزنت حلوم بني نُ**مير** — فصبراً يا تيوس بني نُ**مير** — فغضّ الطرف إنك من نُ**مير** .

أسالبب التّجسيد :

١ ـ **التشبيه** : ولم ينصرف الشاعر إليه انصرافاً خاصاً بإلزام من طبيعة موضوعة القائم على المعاني بدلاً من الأوصاف ، ومنه :

ـ فما وأبيك ، ما لاقيت حيّاً **كيربوع** ، إذا رفعوا العقابا .

ـ أنا **البازي** المطلُّ على نمير .

ـ فصبراً يا **تيوس** بني نُمير .

٢ ـ **الكناية**: وقد توسّل بها أكثر من التشبيه ، محوّلاً أفكاره إلى صور ، كقوله:

ـ « يكاد منه **ضمير القلب يلتهب التهابا** » : للتدليل على شدّة العذاب .

ـ ما لاقيت حيّاً كيربوع ، **إذا رفعوا القبابا** : للتدليل على القتال .

ـ أعدّ اللهُ للشعراء مني **صواعق** : للتدليل على شدّة الهجاء .

ـ إذا علقت مخالبه بقرن : **أصاب القلب** أو **هتك الهجابا** : تمثيلاً لعظم الثّلب والاقذاع .

ـ ولا **سُقيت** قبورهم **السّحابا** : تعبيراً عن الازراء واللعنة .

ـ ما وزنت **ذبابا** : تمثيلا لهزال عقولهم وخفّتها .

●

الغـزل

نموذج

من شعر عمر بن أبي ربيعة أمن آل نعم

العوامل المؤثرة في شخصيته وشعره :

أولا : نشأته المترفة: كان معاوية وسائر الامويين يُغْدقون الأموال الطائلة على قُرشيي الحجاز ، ليصرفوهم بها الى اللهو عن السياسة .وقد كان عمر ينتمي الى قريش في أسرة ثريّة مُنَعّمة ، تُدلله والدته وتنفحه بالطيِّب وتُعْنى بلباسه ، وتفيض عليه بحنانها ، إثر ترمُّلها . فنشأ ، من جرّاء ذلك ، نشأةً انْثوية ولجَتْ الى ضميره وارهفت حواسه وغرائزه . وعندما شَبّ مضى في حياته الناعمة المترفة وظلّ يتطيب بالطِّيب ويتحلى بالحُلي ويتفرّغ للهو ومحادثة النساء ومعابثتهنّ . وإنما نودُّ أن نخلص من ذلك الى ان عُمر نشأ كَلِفاً بالجمال في مظهره الحي الماثل مثول الفِتنة، يَخلب الحواس ويُثير النفس، ولا يعدو فيه هذه الحدود إلى ما دونها من هموم الرُّوح والجمال الذي لا تحتضنه ولا تطالعه الحواسّ .

ثانياً : طبعه الانثوي : ان قيام الشاعر في كنف والدته المُدْنفة به، المُتَفَرّغة له عمّا دونه ، كما ان إيثاره باللِّباس المُزَخْرف المترف والزّينة والطِّيب ، ان ذلك خلف فيه طبعاً أنوثياً ، أو رغبة في مشاهدة الاشياء والتمتع بمشاهدتها من الخارج . فالطيب يُخاطب الحواس ويثيرها والحليّ تَخْلب الناظر بمتعة مباشرة لا غور لها ولا بعد نفسياً . وقد تطبّع ، واعياً وغير واع ، بهذه الطبيعة ، فجعل لا يطيب له إلا المرأة المنعمة ، الرخية ، ينظر اليها ويطرب لها كقطعة من الحليّ أو كمشهد من مشاهد الزينة ، يصف وجهها ، وزينتها ولباسها وحركاتها وإقبالها وإدبارها . ولسنا نشهد في شعره تلك الغريزة المُتَلمِّظة المتآكلة التي تلامس جسدها

ملامسة حارّة ، كما هو شأن امرىء القيس ودأبه . لقد كان عمر شاعر الفتنة ، يطلبها في المرأة ، كرمز لها ، وكتجسيد للحياة المتعافية التي لا تشكو عاهة أو فقراً أو هماً ، بل هي رمز للحياة التي أَلِفَها ونعم بها والتي لا تطيب له حياة من دونها . ويخيَّل الينا أن عمر لم يكن شاعر الرُّجولة والغريزة والمجون ، كما هو مأثور عنه بل ان امرأ القيس اختصّ بمثل ذلك دونه . لقد وقف من المرأة موقف الإعياء والعَنَانة ، يراودها ولا يواقعها ، يشخص امام جمالها ولا يفتضه او يقتحمه .

ثالثاً : اعجابه بجماله وافتخاره به : ويبدو أن عمر كان جميل الطلعة ، تضاعف جماله بالطّيب والزّينة وغدا يُقْبِل به على المرأة ، ليغرّر بها ويسلبها ، متعاظماً بذلك كأنه ألمّ بمأثرة أو فاز بما يُظهر تفوقه على الآخرين ، واستتبع ذلك في نفسه وبالتالي في شعره ، تعبيراً عن عشق المرأة له ، بدلا من عشقه لها . هي مولعة به ، تقتفي أثره ، وتستطلع أخباره وتُقْبِل عليه وتواعده ، وتفرُّ من أهلها وحرّاسها ، أو تختلي به خفية عنهم . وهذا الغزل المعكوس أُثِرَ عند امرىء القيس ، وهذا يفسر لنا تعدُّد حبيباته وتنقله في حبهن .

رابعاً : امتناعه عن اغتناق الفروسية : لم يعتنق عُمَر الفروسيَّة ، ولم يتغنّ قَط بفَرَس قِتال أو بسيف أو رمح ، ولم يجدْ في ذلك سبيلا الى الفخر والتَّباهي . وقد تحوَّلت نزعة الفخر لديه من منازلة الأعداء الى منازلة النساء ، وكما يتغنَّى الشاعر ببطولته في كسر الأعداء والتنكيل بهم ، فان عُمَر يفخر فخره إذ تستسلم له إحدى النساء وتتغرّر به وتقبل عليه ملهوفة ، مشغوفة . لهذا غلبت نزعة الفخر الغزلي على شعره .

باعث النظم : يقصّ الشاعر هنا إحدى مغامراته في إطار من الذّكرى والوجد ، مستعيداً ما جرى له عندما اقتحم على إحدى صواحبه في مخدعها ، وفاجأها . وهو أمر مأثور في شعره .

انجاز المضمون : استهلّ بمقدمة غنائيَّة في ذكر أمره مع نُعم ، بين إقبال وإدبار ، وقرب ونأي يحول بينهما الأعداء والاقارب . ثمّ يقصّ ما جرى له ليلة ذي دوران ،

عندما دخل عليها بعد ان غاب القمر واخمدت الأنوار ، فحياها ، فارتعدت ، ثم اسلست قيادها له واقبلت عليه . وبعد ان يصفها في ابيات ، يعرض لامر النَّجاة من مخدعها ، وبعد لأي وحرج ، يخرج لابساً رداء نسائياً بين شقيقتيها .

تقسيم القصيدة :

١ — مقدمة غنائية : : ١ — ٧
٢ — بدء القصة ٦ — ١١
٣ — الحوار ١٢ — ١٧
٤ — عودة الى الغنائية : ١٨ — ١٩
٥ — وصفها ٢٠ — ٢٢
٦ — عقده النجاة وحلها : ٢٣ — ٤٠

١ — مقدمة غنائية :

١ أمن آل نعمٍ أنت غادٍ فمبكــــرُ	غداةَ غــدٍ ام رائحٌ فمهجّــرُ[1]
٢ لحاجة نفسٍ لم تقل في جوابها	فتُبلِـغَ عُذراً ، والمقالةُ تُعذِرِ[2]
٣ تَهيم الى نعمٍ ، فلا الشملُ جامعٌ ،	ولاالحبل موصول ، ولاالقلب مقصِر[3]
٤ ولاقُربُ نعمٍ ، ان دنت ، لكَ نافعٌ	ولا نأيُها يُسلي ، ولا انت تصبِر
٥ اذا زرتُ نعمــاً لم يزل ذو قرابــةٍ	لها ، كلما لاقيتُها ، يتنمّـــــر[4]

١ — الغادي : السائر غدوة أي بين الفجر وطلوع الشمس . الرائح : السائر في العشي ، في آخر النهار المهجر : السائر في الهاجرة ، وهي اشتداد الحر ظهراً .
٢ — تعذر : تبلغ العذر .
٣ — المقصر : الممتنـــع .
٤ — يتنمر : يتشبه بالنمر في غضبه .

٢ — بدء القصة :

٦ وليلةَ ذي دورانَ جشّمتِني السرى وقد يجشم الهولَ المحب المغرَّرُ[١]
٧ فبتُّ رقيباً للرفاق على شفاً أطاذر منهم من يطوف، وانظُرُ[٢]
٨ فلما فقدتُ الصوتَ منهم، وأطفئت مصابيحُ شُبَّت بالعشاءِ وأنُّورُ[٣]
٩ وغابَ قُمير كنت أهوى غيوبَه وروَّح رُعيانٌ ، ونوَّم سُمَّرُ[٤]
١٠ وخفّض عني الصوتُ ، أقبلتُ مِشيةَ الحُباب، وشخصي ،خشية الحي ،أزوَرُ[٥]
فحيَّيتُ اذ فاجأتها ، فتولَّهت وكادت بمكنون التحية تجهر[٦]

٣ — الحوار :

وقالت ، وعضَّت بالبنان : فضحتَني !
وأنت امرؤٌ ميسورُ أمرك أعسَر !
أريتَك اذ هنَّا عليك ، ألم تَخفْ رقيباً، وحولي من عدوِّك حُضَّر !؟[٧]
فوالله ما أدري: أتعجيلُ حاجةٍ سرت بك، ام قد نام مَن كنتَ تحذَر؟
١٥ فقلت لها : بل قادني الشوقُ والهوى
اليك ، وما نفسٌ من الناس تَشعر

---

١ — ذو دوران : موضع . جشم : كلف ، حمل . السرى : السير في الليل . المغرر الذي يغرر بنفسه ، اي يعرضها الهلاك .

٢ — الشفا : حرف الشيء وحده ، ولعله يعني : شفا المرتفع .

٣ — شبت : اتقدت . العشاء : بعد المغرب . الأنؤر : النيران .

٤ — القمير : القمر الصغير . ولعله اراد به احتقاراً لأنه كان يهدده بفضح امره . السمر : الساهرون المتحدثون ليلا .

٥ — الحباب : الحية . ازور : مائل ، اعرج . يقول : انه مشى متلفتاً ، معوجاً كالحية خوفاً من القوم .

٦ — تولهت : حزنت شديداً وخافت .

٧ — أريتك ، بمعنى : قل ، أشر . الحضر : جمع الحاضر ، وهو الحي العظيم .

فقالت ، وقد لانت وأفرخَ روعُها :
كلاكَ بحفظٍ ربُّـــك المتكبـــر [1]
فانتَ ، ابا الخطّابِ ، غيرُ مدافعٍ علَيَّ أميرٌ ، ما مكثتَ ، مؤمَّر

٤ — عودة الى الغنائية :

فيا لك من لَيْلٍ تقاصرَ طولُـــه وما كان ليلي ، قبلَ ذلك ، يقصُر
ويا لك من ملهىً هناك ، ومجلسٍ لنا ، لم يُكدِّره علينا مُكـــدِّر

٥ — وصفها :

٢٠ يَمُجُّ ذكيَّ المسكِ منهـا مُقبَّلُ نقيّ الثنايا ، ذو غُروبٍ ، مؤشَّر [2]
تراه ، اذا ما افترَّ عنـه ، كأنـه حَصى برَدٍ ، أو أُقحوانٌ مُنوَّر [3]
وترنو بعينيها إليَّ ، كمـا رَنـــا إلى ظبيةٍ ، وسطَ الخميلة ، جُؤذر [4]

٦ — عقدة النجاة وحلّها :

فلما تقضّى الليلُ إلاَّ أقلَّـــهُ ، وكادت تـوالي نجمِـــه تتغـور [5]
أشارت بان الحي قد حان منهمُ هُبوبٌ ، ولكن موعدٌ لك عَزْوَرُ [6]
٢٥ فما راعني إلاَّ منادٍ : «ترحَّلوا ! » وقد لاح معروف من الصبح اشقـر

---

١ — افرخ روعها : ذهب رعبها . كلاك ، اي كلأك : حرسك .
٢ — يمج : يرمي به . المقبل : الفم . الغروب : جمع الغرب ، وهو كثرة الريق . المؤشر : الذي أشرت اسنانه ، اي حززت وحرفت اطرافها .
٣ — المنور : الذي فيـه زهر .
٤ — الخميلة : الشجر الكثير الملتف . الجؤذر : ولد البقرة الوحشية .
٥ — تتغور : تنحدر ، تغيب .
٦ — ولكن موعد عزور : لم تنس وهي في ذلك الموقف الدقيق ان تضرب له موعداً ، فقالت : « سنجتمع في عزور » ، وهو موضع .

فلما رأت مَن قد تنبَّـــهَ منهـُمُ ... وايقاظَهم ، قالت: أشِر؟ كيف تأمر؟

فقلت: «أباديهم ، فإمَّا أفوتـُهم ، ... وإمّا ينال السيفُ ثأراً فيثـــأر» [1]

فقالت : «أتحقيقاً لما قال كاشحٌ ... علينا ، وتصديقاً لما كان يُؤثـــر؟ [2]

فإن كان ما لا بدَّ منه ، فغيـــرُهُ ... من الأمرِ أدنى للخفاء وأستـــر

٣٠ أقُصُّ على أختيَّ بدءَ حديثنـــا ... — وما ليَ من أن تعلما مُتأخَّـــر —

لعلَّهما ان تطلُبا لكَ مخرجـــاً ... وأن ترحُبا سرباً بما كنت أحصر» [3].

فقامت كئيباً. ليس في وجهها دمٌ ، ... من الحزن تَذري عَبرةً تتحـدَّر [4]

فقالت لأختيها : «أعينا على فتىً ... أتى زائراً ، والأمر للأمر يُقدَر»

فأقبلتا ، فارتاعتـــا ، ثم قالتا : ... «أقِلِّي عليكِ اللومَ ، فالخطبُ أيسر» [5]

٣٥ فقالت لها الصغرى: «سأعطيه مطرفي ... ودرعي ، وهذا البُرد ، ان كان يحذر [6]

يقوم فيمشي بيننـــا مُتنكِّـــراً ... فلا سِرنا يفشو ، ولا هو يظهـــر».

فكان مِجنّي دون مَن كنتُ أتّقي ... ثلاث شخوص : كاعبانِ ومُعصِر [7]

فلما أجزَنا ساحة الحي قلنَ لي : ... أما تتقي الأعداءَ ، والليلُ مُقمـــر؟

وقلن : أهذا دأبُكَ الدهرَ سادراً؟ ... أما تستحي؟ أو ترعوي؟ او تُفكِّـر [8]

٤٠ اذا جئتَ فامنح طرفَ عينيك غيرَنا ... لكي يحسَبو أنَّ الهوى حيث تنظـر

---

١ — اباديهم : أبارزهم . افوتهم : اسبقهم .

٢ — الكاشح : العدو الذي يبطن العداوة . يؤثر : يعرف .

٣ — السرب : الصدر . احصر : اضيق .

٤ — ليس في وجهها دم : كناية عن خوفها . تذري : تذرف .

٥ — اقلي عليك اللوم : خففي عنك .

٦ — الدرع : قميص او ثوب تلبسه المرأة في بيتها .

٧ — المجن : الترس . الكاعب : الفتاة التي نهد صدرها . المعصر : المرأة المدركة .

٨ — السادر : الذي يسير ولا ينثني . ترعوي : تكف عن الجهل .

تحليل ودراسة : أ – حول المضمون :

أولا : مطلع وجداني : ١ - ٧

لعلّ المطلع كما اسلفنا هو مطلع وجداني ، فيه لهفة الحنين والنداء البعيد . فكأنما اشتملت على الشاعر الرؤيا ، ومزّق البعد ما كان يستتر به من كبرياء وعنجهيّة ، فاذا هو يعترف حاملا قلبه الجريح بين يديه . ومعلناً للناس تفطّره ووحشته .

لقد بدأ الشاعر في هذه الأبيات بالتساؤل متغنّياً فيها تغنياً ، وتردّ «نعم» في أعماق ذلك الغناء ، كالايقاع البعيد ، القاتم فيما وراء الانغام الظاهرة . فقد ذكرها أربع مرات ، كما توسل بكثير من الضمائر التي تعود إليها ، متحدّثاً بوجده واشتياقه وبراحه .

وذلك يخالف ما شاع عن عمر . فهو يهيم الى نعم متعذباً ، شقياً للقائها ، ولا خلاص له من شقائه إلا أن يلتقي بها ، أو أن يسلوّها ، وهذان الأمران يستحيلان عليه : « فلا الشمل جامع ولا القلب مقصر » . وقد لبث متمزّقاً يجزر ويمد بين ما يريد ان يحققه وبين ما يجبر عليه . العقل يدرك أن ما يقوم به عبث لا جدوى منه . انه ضلال . ولكن القلب لا يرعوي بل ينزع خلاف ما يريد ويجعله يحبو مرغماً مقسوراً . وقد تحدث كثير من الشعراء بهذا المعنى . يقول أحدهم :

« لقد عاهدتني يا قلبُ أنـــي ... اذا ما تبتُ عن ليلى تتـــوبُ »

« فها أنا تائبٌ عن حب ليـــلى ... فما لك كلّما ذُكرت تذوبُ ؟ »

وجملة القول ، ان عُمر يعبّر هنا عن واقع نفسه ، أي عن جبريّة القلب دون ان يعلم ، لأنه كان ينقل شعوره بإخلاص . والشاعر ، بعد ، ليس عالماً يفسّر الأشياء ويقنّنها بل يكتفي باعلان معاناته . لذلك قال عمر إن قرب نعم لا ينفع والبعد عنها لا يسلي وقلبه لا يقوى على الصبر . أما شقاؤه بقربها فيعلّله بقوله :

اذا زرتُ نعماً لم يزل ذو قرابةٍ ... لهـــا كلمـــا لاقيتهـــا يتنمّـــرُ

إنّ قريب نعم يمثّل بالنسبة لعمر وجه شقائه ، أو وجه الواقع الذي يشقى به .

ومهما يكن فان الأبيات الأولى هي أبيات غنائية ، فكأنها أشبه بالموسيقى الغامضة التي تتقدّم المسرحيات ، والتي توحي بجوّها دون ان تفصّلها .

ثانياً : النزعة القصصيّة ٦ ـ ١١

بعد هذه المقدمة ، يلج الشاعر الى رواية قصّته مع نعمٍ حيث تغدو القصيدة مزيجاً من المسرحية والرواية في شكل شعر مشوب بكثير من الشجو . ولعل قوله «وليلة» هو استهلال لتلك القصة التي تكاد لا تختلف عما نعرفه في الاقصوصة المعاصرة ، إلا بروح الاسلوب الداخلي . فالأقصوصة المعاصرة تعنى بتحليل نفسية الأشخاص وتكون العقدة ازمة في النفس ، في تقرير مصيرها ، وتكون الحوادث مطيّة للتعبير عن النفس ، ونتيجةً للحالة النفسية . أما أقصوصة عمر هنا ، فهي أقرب الى جوّ الحكاية ، لأنه قلما يُعنى بتحليل نفسيّته ونفسيّة حبيبته تحليلا انسانياً جذرياً ، وإنما يغشى سطح الأشياء ومظهرها الخارجيّ كاشياً مأساته بجوّ من الظرافة النادرة التي ترفّه عنا وتستخفّنا أكثر مما تضعنا في قلب الفجيعة .

ان الحوادث تكثر في شعر عمر ، فكأنه قصة يعظم تأثيرها في الناس ، لأنهم يصحبونه في مغامراته ، متربّصاً تربُّص الحذر ، أو منسلاً انسلال الحُباب . ولكن الشعر ليس حادثة غريبة أو رواية ، وانما هو لحظة شاملة ، كليّة ، متحدة تشرق في النفس إشراقاً ، تزول معه حوادث الادراك والوعي ، ويصبح الشاعر كأنما اعتراه فيض ، أو كأنما يهذي بمعاناته . وشعر عمر بذلك أقرب الى قصة عنترة ، وألف ليلة وليلة ، اللتين تخلدان في الشعب لأنهما تؤلّفان طبيعته التي تحب الانفعال القوي .

ثالثاً : مشاهد مسرحية وحوار : ١٢ - ١٧

وكما شهدنا في قصيدته حوادث قصَصيَّة ، فاننا نشهد كذلك مشاهد مسرحيَّة :

« فحيَّيت إذ لاقيتها فتولَّهــــت وكادت بمكنون التحيَّة تجهــرُ »

« وقالت ــ وعضَّت بالبنان : فضحتني
وأنت امروء مَيسورُ أمركَ أعسرُ »

ففي هذين البيتين نشهد حواراً مسرحيًّا أبدعت نعم في تمثيل مشاهده خلال تولُّهها وعضِّها على بَنانها الذي يمثل الواقعية في قصائد عمر . ومن ثمة يستمر الحوار بقوله :

« فوالله ما أدري أتعجيل حاجــةٍ سرت بك أم قد نام من كنت تحذرُ »

« فقلت لها : ــ بل قادني الشوق والهوى
اليك وما عين من النـــاس تنظـــرُ »

هنا ينتهي المشهد المسرحي وهو شبيه بفلذات من المسرح الرومنطيقي حيث يبدو الحبيب كأنما يحمل قلبه المعذّب بين يديه ويقدّمه الى حبيبه . لكن هذا المشهد سرعان ما يقع عليه الستار ، ويبقى الشاعر وحده، بعد ان خرجت نعم فلا ، تعود القصيدة مسرحية ، بل غنائيَّة تتحدث بوجد النفس :

« فيا لك من ليلٍ تقاصر طـــولُه وما كان ليلي قبل ذلك يقصُـــرُ »

ان الشاعر يمتزج ، اذاً، بين القصص المسرحي وبين الوجدانيَّة الغنائية . وفي الحالين ، جميعاً ، يعرض للخطوط الساطعة على افق الأشياء ، دون ان ينفذ الى روحها .

وبعد ، فاننا نتساءل عن مظاهر المجون في هذه القصيدة وقد طالما شُهِر به عُمر . والواقع ، انه يلمُّ هنا بشيء كثير منه ، ولكن هذا المجون ذو جناح مستور فهو يتحدّث عن قصر ليله ، ولا يفصّل الأسباب الّتي جعلته يقصر دون سائر الليالي.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولكن المرء يتمثل ما غضّ الشاعر عن ذكره . فهو لا يذكر خلال القصيدة الا مرور الزمن دونهم باللّهو . وهذا ابسط المجون ، فكأن عمر شهر به أكثر مما واقعه، لأن القصيدة التي نحن بصددها تعتبر نموذجاً لشعره الغزليّ وهي، بالرغم من ذلك، شفّافة تمثل شيئاً من الوجد الذي لا يشتدّ ويقسو كما نشهد في شعر جميل وان كان فيه كثير من التحرّق و العذاب .

رابعاً : الحبيبة التقليدية : ٢٠ ـ ٢٢

غير انّ الشاعر يأبى عليه طبعُ الشعر، عصرئذ، إلا ان يؤدي فريضة التقليد، فيصف حبيبته بفضائل كما عرفت تماماً في الشعر الجاهلي :

« يمج ذكيَّ المسك منهـا مقيَّـلٌ ... رقيقُ الحواشي ، ذو غروبٍ مؤشَّرُ»

« يرفُّ اذا تفترُّ عنـه كأنـه ... حصى بَردٍ أو اقحوانٌ منـوَّرُ »

« وترنو بعينيها إليَّ كمـا رنـا ... إلى ربربٍ وسط الخميلة جـؤذُرُ»

هذه أبيات ثلاثة أدى بها فريضة التقليد ، وحوّل بها نعماً من امرأةٍ ذات وجد وحنين وعذوبة ، الى دمية تشخص فيها ملامح المرأة الجاهلية ، جميعاً . إن نعم كما أسلفنا ، مراراً ، هي ليلى وهند وفاطمة وزينب وخولة ، ثغرها يشبه ثغرهنَّ ، تماماً . فهو يتضوّع بالمسك، مفلّج تفترّ عنه كالأقحوان المزهر . أما اذا التفتت ، فهي ترنو بعينين شبيهتين بعينَي الجؤذر الذي يلتفت الى قطيع البقر الوحشي . وهكذا فانه نظم هنا نظماً ما سلف ان ابتذل في الشعر الجاهلي ، فكأن الغزل ذاته ، وهو أكثر الأنواع الأدبية الأموية تجدداً ، لبث مشوباً بالتقليد الذي حوّله الى شبه معادلة لا جذوة فيها ولا وجد أو ابتهال وراءها . بذلك تحوّل الشاعر من رسام الى مصوّر ذي عدسة جافة ، لا مبالية ، ترنو الى الأشياء وتستعيدها ، فكأنها تنسخها نسخاً . فهـذه الأبيات الثلاثة هي امتداد للجاهلي القديم في الأموي الجديـد وفقاً لسنّة الأشياء التي تكاد لا تموت حتى تبعث أو يبعث بعضها بشكل جديد آخر .

خامساً : عودة الى الموضوع : العقدة والحل : ٢٣ ـ ٤٠

بعد هذا الوصف الذي عرض في القصيدة يعود الشاعر ، فجأة ، الى الموضوع الذي انقطع عنه :

« فلما تقضّى الليـل الا أقلّـه   وكادت تـوالي نجمه تتغـوّر »

« أشارت بأن الحيّ قد حان منهمُ   هبوبٌ ولكن موعدٌ لك عزْوَرُ »

وهكذا ، نراه تجاوز بسرعة أو خطف خطفاً بملاحظة تحوّلت بها القصيدة الى الرواية والقصص . ولكننا ما زلنا نتلقف الحوادث أحدها بعد الآخر ، دون أن نوفي الى العقدة . فقد رأيناه ينفذ إلى حبيبته فيقصر ليله بذلك ، أما الآن فقد بعث الضوء وأوشكا ان يفتضحا ، أي أن القصة قد أوفت الى ذروتها . هل يقبض عليهما أم ينجوان ؟

« فلما رأت من قد تنوّر منهـم   وأيْقاظهم : قالت : أشِر كيف تأمرُ؟ »

ان فلذة البيت « أشر كيف تأمُر » تختصر ما يسمى عامة بالعقدة الروائية ، حيث يقف الأشخاص بعضاً أمام البعض الآخر ، دون أن يدرك أحدهم كيف ينبغي أن يتصرف . انها نقطة الالتباس او الازمة الكبرى التي تتطلب منهم حلا سريعاً ، حاسماً لا يعرفونه . واذا بالحل يفتق له بسرعة اتصفت بها القصيدة جميعاً أو بالأحرى لبث يترجح ، ويتنازع بينهما ، إذ أشار عمر الى مباداتهم بالسيف . أما هي فتمنعت عليه ، خشية الناس الذين ما برحوا يتهامسون بأمرها . واذا بحدسها الانثوي يفتق لها بأبدع حيلة كان يمكن أن يلِمّا بها ، إذ قصّت على أختيها أمرها لكي تتدبرا لهـا مخرجاً . وقبل ان ندرك الحلّ النهائي لهذا المأزق نرى الشاعر يلمّ بالملاحظات القصصية الواقعية ، كما أسلفنا وشهدنا مراراً :

« فقامت كئيباً ليس في وجهها دمٌ   من الحزن تذري عبرةٌ تتحدّرُ »

وينبغي ان ننتبه الى ان القصيدة ليست ذات عقدة واحدة وانمـا هي جملة من الحوادث المتحادثة المتعاقدة ، تكاد لا تنقضّ عقدة حتى تتعقد واحدة أخرى

من جديد . لقد كانت العقدة الأولى في وصوله اليها ومن ثم أصبحت في خروجه من دونها ثم جعلت تتدرج ببطء في الحوار الأخير ، حتى اذا انقشع عليهما الصباح ، بتنا نتساءل عن الحيلة التي سينجو بها . وعندما خطر لها ان تلجأ لأختيها ، لبثنا نتساءل أيضاً اذا كانتا ستقبلان ، واذا قبلتا، فهل يوفقون في الفرار . ومن ذلك ، جميعاً ، تبدو الصبغة القصصية التي تؤثر بنا في شعر عمر . فهو لا يبثّ فينا نشوة الضياع والذهول ، كما انه لا يتعمّق في دراسة النفسيات ؛ بل يأخذنا بالجوّ الروائي الصرف ، مع ما يكسو به معانيه من موسيقى تفيض فيضاً من قلب الحروف . ويلفتنا في النهاية البيت الأخير اذ يقول :

« وقلن : أهذا دأبك الدهر سادراً   ألا تستحي او ترعوي او تفكرُ ؟ »

ان هذا البيت يوجز نفسية عُمَر . كما شاعت في الناس وكما كان يراها ويتمناها هو بالذات ، فكأنّ في ملمح عمر وملامح امرىء القيس قبله ، ووجه طرفة وسائر الوجوديين ، وَجْهَ الانسان الذي يلتفت الى الحياة المترصّنة الوقور بهزء وعبث واستخفاف ، لأنه يعتقد انه لا يجدر الاهتمام بها . لذلك فقد انفلت الى غرائزه وشهواته وجعل يتخطف الحياة بنهم لأنه يشعر أن قدميه ينزلقان الى الهاوية . وانه ان لم يمتع بعمره المتسارع ، فانه يضيعه ، دون جدوى .

ب ـ طابع الاسلوب :

تقليد وتجديد : تلك كانت التجربة التي عاناها عمر في قصيدته ، وهي تتخايل حيناً وكأنها وليدة طفرة جديدة ، لم تسلف في الشعر الجاهلي . الا اننا فيما ننعم بالنقد ، يتحقق لنا ان عمر ليس سوى حفيد لامرىء القيس ، قصر شعره على اللّهو ، بينما كان امرؤ القيس ، قد ألمّ به بالإضافة الى سائر الأنواع الشعرية . أو لم يَقُل امرؤالقيس .

سموتُ اليها بعد أن نام أهلها   سموّ حبابِ الماء ، حالاً على حالِ

تخصص بالغزل : وهذه الأبيات توحي لنا بالأجواء التي ما برحت تتكرر في شعر عمر . ولعل أهم ميزة لعمر على من سبق من شعراء المجون، انه تخصّص للغزل من دون سائر أنواع الشعر ،وفصّل ما ألمح اليه السابقون،واكثر من الحوار كما شهدنا، في

هذه القصيدة . الا ان شخصيّة عُمَر تبدو خلال هذه القصيدة ، وخلال سواها من القصائد ، اجلى من شخصية امرىء القيس ، فهو يظهر وقد تولّهت به النساء يعانين من حبه البراح ، بينما ينصرف هو من الواحدة الى الأخرى ، مترنحاً ، طرباً باستسلامهن له :

فأنت أبو الخطّاب غير منازعٍ   علي أمـــيرٌ ، ما بقيت مؤمَّرُ

ولقد مثل عمر نفسيةالعصر من خلال نفسيّته ، كما تبدو في هذه القصيدة . تلك نفسيّة امرىء كثرت أمواله ، وتضاءلت همومه وأمانيه الانسانية . فانصرف الى اللـّهو ، يزُجي به الأيام بيسر ولا مبالاة .

٣ ــ فضيلة الصياغة :

وكما تميز عمر عن امرىء القيس، باستقلال القصيدة الغزلية ، والالمام بالتفاصيل والجزئيات التي لم تتيسر لها فلذات القصيدة الجاهلية ، فاننا نتحقق ان العبارة كما بدت خلال هذه القصيدة ، قد تطورت غاية التطور عن واقع العبارة الجاهلية . فالألفاظ قد رقّت وعـَذُبـَتْ ، وتآلفت حروفها في اللـّفظة الواحدة ، كما اوشكت ان تتآلف ، جميعاً في القصيدة ، حتى ليصدق في عـُمـَر ما صدق في البحتري ، فيما بعد، إذ قيل «انه أراد ان يشعر فغنى». ونحن نكاد لا نعثر في القصيدة على لفظة يصعب النطق بها ، كما ان الشاعر وفق في توقيع الحروف والالفاظ ، خاصة في المطلع ، حيث بدت الابيات كثيرة الشجو والذهول .

٥ ــ اساليب التجسيد :

قام التجسيد في هذه القصيدة على المقوّمات التالية :

١ ــ الوصف ــ السرد ــ الحوار ــ الواقعيّة ــ الكناية ــ التشبيه .

١ ــ **الوصف** : ظهر الوصف خاصة فيما ألمّ به من وصف لحبيبته، كما قدمنا ، وفي بعض التواشيح الاخرى كمثل قوله :

« وقد لاح معروف من الصبح أشْقـَر »

فقامت كئيباً ، ليس في وجهها دَمٌ   من الحزن تَذري عبرةً تَتَحَدَّر

٢ ــ **السَّرد** :وهو القوام الرئيس الأول لهذه القصيدة ، تعرّض به لذكر الأحداث التي واقعها واستهله بقوله : « وليلة ذي دوران » ، وأقام على ذلك في الأبيات (٦ ــ ١١) وعاد اليه في البيت (٢٣ ــ ٢٦) مع فلذات ولمع في مواقع أُخرى .

٣ ــ **الحوار** : وقد جاء في مثل اهمية السّرد كقوام للقصيدة ، قام مقامه وتولّد منه كتعقيب عليه . وبه نزع الشاعر من اسلوب المتكلّم المباشر ، اي من الصوت الواحد ، ونهض الى التعبير على صوتين متقابلين،يُكمّل أحدهما الآخر في تحقيق غاية القصيدة . وقد أسرف فيه بتوسُّل فعل « القول » على غرار ما يجري ، عادة في الحوار الواقعي .

٤ ــ **الواقعيّة** : ان غلبة الوصف والسرد والحوار جعل القصيدة تنتمي ، حينا ، الى المنحى الواقعي الذي يلم بالتفاصيل والجزئيات ليوهم القارىء بصدق ما يقول وقامت الواقعية هنا على الأسس التالية :

ــ **ذكر المكان والزمان** : «وليلة ذي دورات جشمتني السُّرى» ، حيث عَيَّنَ موقع القصة .

ــ ولكن موعد لك حزْوَرُ

ــ فبتُّ رقيباً للرفاق على شفا .

ــ **ذكر الزمان** : وليلة ذي دوران ــ فلمّا فَقَدْتُ الصَّوْت ــ إذ فاجأتُها ــ فلمّا تقضّى اللّيل ــ فلمّا رأتْ مَنْ قد تَنَبَّه منهم .

الإلمام بالتفاصيل : على شفاً أُحاذرُ منهم من يطوفُ وأنْظُرُ

اقبَلَتْ مِشية الُحبَاب وشخصي خشية الحيّ أَزْوَرُ .

فحيَّيْتُ إذ فاجأتُهَا ، فتَوَلَّهَتْ ــ وقالت وغضَّت بالبنان فضحتَني .

والوصف والسرد والحوار ، فضلا عن الواقعية ، وقد تضافرت وتآلفت في هذه القصيدة ، تمثل الاسلوب الخارجي الذي اقتفى عليه الشاعر . والشعر يَنْبذها

جميعاً ، لأنها أداة للوعي ووسيلة للتعبير عن العالم المتجمّد الثابت الفاقد الانفعال في الخارج .

٥ ــ **الكناية** : في مثل قوله : « الحَبْل موصول » وقد تضاءل قدرها ، هنا ، لاعتماده الحادثة بدلا من الصورة .

٦ ــ **التشبيه : في مثل قوله :** مشية الحباب ــ كأنّه حصى برد أو اقحوان منوَّر .

كمـا رنـا الى ظبْيَة وسط الخميلة جؤذرُ .

وليس للتشبيه طبائع خاصة به ، إذ اقتصر فيه على التمثيل التقليدي .

خلاصة :

مما تقدم جميعاً ، يتحقق لنا ان قيمة عمر تشخص في دفع القصيدة الاموية الى التطور والاستقلال وفي شفافية العبارة ، ورقة الالفاظ ، إلا اننا إذا ما واجهناها من خلال القيمة الفنية المطلقة ، فان قيمتها تتضاءل وقد تنعدم . ذلك ان الشاعر لم يكد يلم بمأساة النفس ، ولم يوغل الى الجذور الخفية في الوجدان ، بل لبث يطفو على سطح الأشياء وجدارها . تعذب قراءة شعره ، لكنها لا تثقّف ، ولا تبقى . فشعره اقرب الى الانفعالات الشعبية منه الى الذائقة الفنية المثقفة .

●

النثر في رسائل عبد الحميد

مقـــدمـة
بين الشعر والنثر

يرتبط الأدب ارتباطاً وثيقاً بالنفس والبيئة ، ويتخذ خصائصه من خصائصها ؛ ومع انه يهدف الى غاية في ذاته ، فإن تجربته لا تصفو ولا تتكامل ، إلا إذا صدرت عن الأحوال التي يُعانيها الفرد في تنازعه لبقائه وتحقيقه لذاته . فالأدب هو تلبية لحاجة حيوية ولرغبة النفس في ان تُفصح عن ذاتها للاخرين . لهذا ، فان طبيعة النفس تطبع الأدب ، وتتسرب من الأديب الى أثره . فلا بدع ان يظهر الشعر في عالم الأدب قبل النثر ، لأن النفس البدائيّة تُعاني الوجود وتشعر به ، عبر غلالة من الوهم تبلغ ، غالباً ، حدّ الأسطورة ، بحيث يحلُّ اليقين النفسي الشعوري ، من دون اليقين العقلي . فالعقل هو ربيب الحضارة ، يتولّد من ارتداد النفس على ذاتها وعلى العالم الخارجي ، لتوضحه أو توضح ذاتها ، وعلاقتها به أو علاقته بها . أما الشعر ، فهو تعبير عن النفس ، عندما تقع تحت وطأة الشعور الغامض ، وقبل أن يتحوّل الى فكرة ، وقبل ان ينفذ الى العالم الخارجي في حدود الأرقام والأحجام والمقاييس ، وقبل ان ينقشع ضباب الوهم والاسطورة الذي يجسّد توقّد الخيال والشعور ، فيما فوق الواقع . وبقدر ما تتعفّى ظلال الأشياء لتبين خطوطها ، وبقدر ما تنقشع ظلمة النفس لتسطع أضواء العقل ، بقدر ذلك تتحوّل التجربة الأدبية من الشعر الى النثر . وبينما كان الشعر تعبيراً عن عالم مشوّش ، كثير الاختلال ، تتغلب فيه اللحظة النفسيّة الهاربة على المطلق الثابت الرتيب ، أصبح النثر تعبيراً عن عالم واضح القسمات والملامح ، ينظر الينا بعين ثابتة ؛ إنه عالم المنطق

والعقل والتجريد والتحديد والوصف والتقرير والسَّرد ؛ وبينما كانت الذات والموضوع شيئاً واحداً في الشعر ، انفصلت الذات عن الموضوع في النثر ، وأخذت تنظر اليه وتراقبه وتقرّر ما تلتقطه فيه الحواسُّ وما يفهمه العقل وما يشعر به القلب ، أحياناً . الشعر تعبير عن الوجود الروحي والخيالي ، أما النثر فيعبِّر عن الوجود المادّي العقلي . الأول يصدر عن وجود بالقوة النفسيّة والثاني عن وجود بالفعل الواقعي .

ومهما يكن ، فإن ما يقع من النفس تحت وطأة العقل الواعي تجري عليه أحكام النثر ، ويتحوّل الى أفكار ، وما يقع من النفس تحت وطأة الشعور الذي يتحوّل الى صورة ، من خلال الخيال ، يكون مادّة للشعر . لهذا ، فان النثر يسيغ السّرد والتحليل ويعنى بالحوادث ، ممَّا لا تتمثله ولا تسيغه التجربة الشعرية .

ومع ذلك ، فان التعمق في بحث الفرق بين الشعر والنثر ، يرينا ان ثمَّة نوعاً من النثر الجمالي الذي لا يقتصر على التعبير عن المعنى تعبيراً علمياً وعقلياً ، بل يُعنى بتعميقه والايحاء به من خلال الظلال النفسيّة وهذا النوع من النثر يَقْرب إلى الشّعر ، وإن لم يكن شعراً .

تولّد النثر من الشعر :

ومهما يكن ، فان النثر يتولّد من رحم الشعر بنوع من التطور المرتبط بنفسية الفرد والمجتمع . وأقرب فصائل النثر الى الشعر هي الخطابة ، كما نشهد عند الإغريق والعرب الجاهليين . وذلك ان الخطابة تمثل المرحلة التي شرع يخضع فيها الأدب للحاجات المعيشية ، والواقع الخارجي وتنازع البقاء بشكل عنيف . فهي نوع من الأدب الذي يهدف ويلتزم ، ويصدر الى الآخرين ، معبّراً عن انفعال شبيه بالانفعال الشعري بأساليب ينتمي معظمها الى النثر . الانفعال الشعري الحقّ يفرض نفسه على العالم الخارجيّ ويُذيبه في ذاته ويُخضعه لمنطقه الخاص . أما في الخطابة ، فان العالم الخارجي يفرض ذاته ، غالباً ، على الانفعال ويُخضعُه لحدوده ومقاييسه . وبينما كان الشعر يؤثّر بشدّة استغراق الانفعال في ذاته وحلوله في العالم

الخارجيّ ، من دون ان يعمد للأدلة والبراهين والامثال والمقاييس ، نرى الانفعال الخطابي يقع تحت وطأتها ، جميعاً ، معتمداً الادلة التي يعتمدها النثر . على انه ثمّة فرق بين الادلة النثرية والأدلة الخطابية إذ تبدو هذه الاخيرة عقليّة في ظاهرها ، بينا هي عاطفيّة في جوهرها .

ترجُّح الأدب بيَن الشعر والنثر :

ويمكن ان نتمثّل على تطور النثر الخطابي من الشعر بخطبة قسّ بن ساعدة الأيادي حيث يقول :

أيُّهــا النَّــاس

إسْمَعُـــوا ، وَعُـــوا ؛

أنْظُــرُوا ، واذْكُــرُوا ؛

مَن عاشَ مَــاتَ ، وَمَــن ماتَ فــاتَ ،

وكلُّ مــا هُــو آتٍ آتْ !

ليــــلٌ دَاجْ ، ونَهـــارٌ ساج ،

وسمـــاءٌ ذاتُ أبـــــراج .

ألا إنَّ أبلــــغَ العِظات السيرُ فــي الفَلَـــوات ،

والنظَــرُ الى محَـــلّ الأمــوات !

انَّ في السَّمــاء لَخَبَــرا! وأنَّ في الأرضِ لعِبَــرا!

مــالي أرى النَّــاسَ يَذهَبُــون، فــلا يرجِعــون ؟

أَرضوا هناك بالمَقــام فأقاموا؟ أم تُركــوا فَنَـــامُوا ؟

يــا مَعْشَرَ أيـــاه ،

اين الآبـــاء والأجـــــداد ؟ وأين المريضُ والعُـــــواد ؟

وأين الفراعنـــة الشداد ؟

أينَ مَن بَنـى وشَيَّـــد ؟ وزَخْرَفَ ونَجَّــــــد ؟

وغرَّه المـــالُ والوَلَـــد ؟

أينَ مَن طَغَى وبَغـــــى ؟ وجَمَــــــعَ فأوْعَـــى ؟

وقال : أنـــا ربُّكـم الأعـــلى ؟

ألَم يكونوا أكثرَ مِنكُم أموالا؟ وأطولَ مِنكُم آجـــالا ؟

في الذَّاهبينَ الأوَّلِينَ منَ القُرونِ لَنَـــا بصائر .

لمّا رأيْتُ مَوارداً للمَوتِ لَيس لها مصادِر .

ورَأيْتُ قَومي نَحوها تمضي الأصاغِرُ والأكابر

لا يرجِـعُ الماضي إليَّ ، ولا من الباقين غـابر

أيقَنتُ أني ، لا محالةَ ، حيث صار القَومُ صائِر !

ولئن لم تستقم هذه الخطبة على وزن وقافية ، وفقاً لمفهوم الشعر ، فإن ُجمَلَها تنطوي على شبه روي خاص بها ، يعوِّض عن القافية ويُعطي إيقاعها ويؤثِّر تأثيرها . وهي، كذلك، تميل في مستهلِّها الى نوع من التقرير والتعميم اللذين يظهران سِمَةَ النثر بوضوح ، ثم تنزع الى التصوير بدلا من التقرير ، منتقلة من حدود الفكر الى حدود الخيال الحسِّي ومنتهيةً بأبيات تقترب اقتراباً تاماً الى الشعر الموزون . لقـد ابتدأ الخطيبُ ناثراً وانتهى شاعراً ، أو انه ألمَّ بالاثنين معاً ، في حالة واحدة وأسلوب واحد ، دون تمايز ، لأن الأنواع الأدبيـة لا تتمايز إلا في عهُود الاستقرار ، عندما يحاول الانسان ان يفهم الأشياء ويقرِّر نواميسها ، بعد ان كان يعانيها معاناة ويتصرَّف بها تصرفاً .

وذلك يسوقنا الى الاعتقاد بان النثر الخطابي بدأ يظهر ويتكامل عندما شرع الإنسان يعنى عناية ايجابية بالآخرين ، هادفاً الى غاية نفعية ، اجتماعيّة أو أخلاقية أو سياسيّة أو دينيّة . وهذه الغاية تخضع الفن لضرورات العالم الواقعي . فالشعر الصِّرف الخالص لا يتعدّى ذاته والغاية الجماليّة التي تتلمّس الحقائق النّائية فيما وراء الحجب ، اما النثر فينزع الى العالم الماديّ والمعنوي ، خارج الذات .

. . .

وهكذا يبدو ان النثر لم يظهر الا كـرَديف للشعر ، في الأدب العربي ، يتخذُ انفعاله وايقاعه ونبرته ، ممّا يتفق والحضارة الجاهلية التي تميل الى البساطة . فالنثر الواعي الصرف ، لا ينشأ إلا فيما تتعقد الحضارة ويضطر الانسان للتوسُّل باسلوب واقعي موضوعي يعبر عن حقيقة التعقيد الذي يشعر به الانسان .

النثر الاسلامي :

ولم يكد يطل العصر الإسلامي ، حتى ازدادت الحضارة تعقداً وتنوُّعاً ، دون أن يتحوَّل المسلمون عن طبيعة البداوة إذ نعموا بالاستقرار من الخارج ولم يكتسبوا فضائله النفسيّة . ونحن نعلم ان النثر يتولد في العهود المتقدّمة ، عندما يسعى الانسان للنزوع من الجزء الخاص الى الكلّ العام ، ومن الأشياء الى نواميسها ومن الفوضى والصدفة والاتفاق الى التنظيم والتخطيط . ولئن عرف المسلمون الأولون شيئاً من ذلك ، فان طبيعتهم لبثت طبيعة ماديّة إنفعالية ، لقرب عهدهم بالجاهلية ولضعف تمرّسهم بالعلوم والمنطق والرياضيات ، وما الى ذلك مما يعبر فيه الانسان عن حركات الوعي وخطوطه ومظاهره . النثر ينشأ في عصور العقل والعلم ، والمسلمون الأول كانوا في عصر ديني متخضرم ، يقبلون على وليمة الحضارة التي انفتحوا عليها بدهشة وإثارة . لهذا ظلّت تجاربهم تعبر عن ذاتها في حدود الشعر والخطابة التي تماثلها في روحها ، ولم يعرفوا العبارة النثرية المباشرة التي تقتصر غايتها على النفع والاخبار والسَّرد والتقرير وحسب .

وقد اشتدّت الخطابة الى جنب الشعر ،لشدّة تسعُّر الأحقاد والضغائن وانقسام المسلمين انقساماً دينياً سياسياً . وسوف نرى ان خطب[٣] الأئمة ،فضلا عن الولاة ،

كانت تمتاز بروح البلاغة الشعرية ، إذ قلّما عبّروا بالفكرة من دون الصورة ، وقلما شطروا الى العبارة النثرية التي تخضع للمعنى المباشر ، دون تزويق وتنميق .

تأثير القرآن :

وان كان القرآن يمثّل ظاهرة جديدة أثّرت تأثيراً عظيماً في اتجاه النثر ، لا قبل لنا بدرسه كأثر فني لصفته الدينية الخاصة ، وانما نكتفي بالإشارة الى ان اسلوبه ، وبخاصة في الآيات المكيّة ، يفوق النثر والشعر ، جميعاً ، متخطياً عمود الأدب العربي ، وحالاً في تجارب نفسيّة وفنيّة قلما أدركها الإنسان . وهو ، من هذا القبيل ، ليس شعراً وليس نثراً ، مع ان جوهر اسلوبه شعر ، كما نرى في مثل الآية التالية : « واخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ ، وَقُلْ رَبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيراً . » فهذه الآية تعبّر عمّا هو أصفى من روح الشعر ، إذا أجيز لنا تقييمُها ، لان صورة جناح الذُّل حلّت وتجسّدت فيما فوق العقل والإدراك . وإذا أضفنا إليها ذلك الايقاع الموسيقيّ الذي يفيض من الحروف والألفاظ وتوقيع العبارة بأسلوب نفسي عميق ، تبيّن لنا انها تنطوي على نوع من الاشراقات التي تذيب العقل وتصهره وتتجاوزه الى العالم الذي تكون فيه الحقائق أنغاماً ورؤىً عارية ، في عدنها الروحي الأوّل ، قبل ان تفقده وتدخل في طينة الفكر والحواس .

والقرآن يطل إلى أبعاد لا قبَل للشعراء بإدراكها ، وينحدر، أحياناً أخرى ، الى آيات لا تعدو في شكلها وجوهرها النثر . وقد كان تأثيره على النّثر أظهر منه على الشعر ، إذ أن الآيات القرآنيّة لا تتفق مع تقليد العبارة والصورة والمعنى في الشعر العربي . والقرآن لم يوفق في نقل الشعر العربي من بيئته المتشبعة بروح الماديّة الصحراوية الى عالم روحي ، يَسْقط فيه برقع الأشياء بثقلها الترابي . وقد كان تأثير القرآن عظيماً في الدين والأخلاق والسياسة ، لكنه وقف دون حدود

١ – الآية ٢٣ منسورة الاسراء .

الشعر ، إذ ظلّ الشّعر العربي وثنياً في روحه ، يشخص أمام المادّة والواقع ويذعن لهما . قبل الإسلام كان الإله حجراً ، فحوّله الاسلام الى فكرة وروح أمّا في الشّعر ، فظلّ الوثن على تحجّره ، ولم يكد الشاعر العربي يدرك ان الوجود الحسّي والماديّ هو وجود زائفٌ يُخفي وراءه الوجود الحقيقي .

ولئن لم يكن القرآن ذا تأثير عميق على الشعر ، فقد أثّر على تطوُّر النثر وطبعه بطابعه وخاصّة في الخطابة ورسائل الدواوين كما نراها عند عبد الحميد الكاتب .

•

عبد الحميد الكاتب

أصله ونسبه :

هو عبد الحميد بن يحيى ، مولي العلاء بن وَهَب العامري . اختُلِفَ في نَسَبِه ويرجَّح ان والده فارسي ، وليس عربياً . قيل إنه كان خاملاً فنبغ في الكتابة . وقد لبث يكتب لعبد الملك حتى آخر ملكه ، بعد ان تخرَّج على سالم بن عبد الله مولى هشام بن عبد الملك الذي كان يحسن اليونانيَّة . ولم يشتهر عبد الحميد الا بكتابته لمروان بن محمَّد ، وقد قتل بقتله .

نموذج : رسالته اثر هربه

أمَّا بَعد ، فإنَّ الله تعالى ، جعلَ الدُّنيا محفوفَةً بالكَرَةِ والسرورِ . وجعلَ فيها أقساماً مختلفة بين أهلِها ، فمَن درَّت له بحلاوتِها ، وساعده الحظُّ فيها ، سكنَ اليها ورَضيَ بها ، وأقامَ عليها . ومَن قرَصتْهُ بأظفارها ، وعضَّتهُ بأنيابها ، قَلاها نافراً عنها ، وذمَّها ساخطاً عليها ، وشكاها مُستَزيداً لها ؛ وقد كانت أذاقَتْنا أفاويقَ استحليناها ، ثمَّ جَمَحَتْ بنا نافرةً ، ورَمَحَتْنا مُولِّية ، فملُحَ عذْبُها ، وخشُنَ لِيِّنُها ، فأبعدَتْنا عن الأوطان وفرَّقتنا عن الإخوان . فالدَّار نازحةٌ والطَّيرُ بارحة ؛ وقد كتبت والأيَّام تزيدُنا منكُم بُعداً ، وإليكم صبابَةً ووجداً ، فإن تمَّ البليَّة إلى أقصى مُدَّتها ، يكن آخر العَهدِ بكُم وبنا ، وإن يَلْحَقْنا ظُفرٌ جارحٌ من أظفار من يَليكُم نرجَعْ إليكُم بذلِّ الإسار ، والذلُّ شرُّ جارٍ ، نسألُ اللهَ الذي يُعزُّ من يشاءُ ، ويُذِل من يشاءُ ، أن يَهَبَ لنا ولكُم الفةً جامعةً ، في دارٍ آمنةٍ ، تجمعُ سلامة الأديان والأبدان ، فإنّه ربُّ العالَمين وأرحم الرَّاحمين .

طبيعة أسلوبه :

من ينظر في طبيعة هذه الرسالة يرَ أنّها تعتمدُ التصوير اكثر مما تعتمد التقرير ، وان الصورة تهدف فيها إلى غاية بديعيّة خاصّة ، تكرِّر المعنى ، تسمو به ، حيناً ، وتُسِفُّ حيناً آخر ، وفقاً لصدفة العبارة واتّفاقها : « من درّت له بحلاوتها وساعده الحظ فيها ، ركَنَ إليها ورضيَ بها ، وأقام عليها » وهذه المعاني تتقارب وتتابع ، دون أن يكون ، ثمة ، ضرورة داخليّة لها ؛ فالمعنى اللاحق لا يُغالي بالمعنى السابق ولا يُضفي عليه ظلالاً ، ويكاد لا يفسِّره او يجلوه، وإنما يكرره تكراراً ، مغيِّراً مظهره ، دونَ جوهره . وثمة من يزعمون أنَّ عبد الحميد تأثر بالنثر اليوناني وَخبَرَ المنطق ، فجاءت عبارته موقَّعة ، مقسَّمة ، ذات دُربة قياسيّة دقيقة .

ومن ينظر في طبيعة هذه الرسالة ، يرَ أن الحسَ المنطقيّ واه ، ضعيف ، لأن المنطق يؤدّي الى التماسُك والتوالُد ، بحيث يتعذَّر علينا ان نُسقِط جزءاً من العبارة دون ان تختلّ نسبتُها ويستحيل معناها ، كما أنَّ العبارة المنطقيّة تكون مُلزمة بالتَسَلْسُل والتدرج، فلا يحلُّ ما تأخّر محلَّ ما تقدَّم او ما تقدَّم محلّ ما يتأخر ؛ أما عبارة هذه الرسالة فتبدو قلقة مترجِّحة ، يجري فيها التفكير دون ترابط أو توحّد ، فلا ضير في ان نعبث بنظامها دون أن يتعذَّر المعنى ، كما نرى في قوله : «من ساعده الحظُّ فيها وَدرَّت له بحلاوتها رضي بها وسكن اليها وأقام عليها ».

وهــذه الظاهرة تسوقنا إلى الاعتقاد بأن النثر لم يخرج بعــد من رَحِم الشِّعر ويتحرَّ التعبير عن مُشكــلة او قضية متلاحقـــة متطورة بعضاً من بعض ، وإنما لبث يجري عــلى تقْميش الخواطر والافكار وتَسقُّطها تسقُّطاً ، والعَبث بها عبثاً ؛ ولعلَّ هذا التكرار يدلُّ على سعيه للاطالة دون ان تمدَّه المعاني المعاني ويقوى على التجديد والتوليد ، فاطال بالتكرار ، وأثَّر بالايقاع ، مازجاً الغاية الشعرية بالغاية النثرية . وهذا ما يفسِّر لنا اعتماده على الحال كقوله : قَلاها نافراً عنها ، وزمّها ساخطاً عليها ، وشكاها مستزيداً لها ... ثم جَمَحَت بنــا نافرةً ، ورمحتْنا مولّيةً » . ويرى طه حسين ، أن اكثاره من الحال تحدَّر إليه من اليونانية ، وأنه أفاده من استاذه سالم بن عبد الله ؛ الواقع ان استعمال الحال هو خاصة من خصائص النّثر ، لأن الحال تهدف إلى الإبانة والتحديد والتفسير ،

مما يتفق وروح النثر . إلا ان عبد الحميد لم يتوسل بها تفسيراً للمعنى ، واستيفاءً لحاجة داخليّة ، وانما كواسطة للايقاع والتنميق والترصيع ، لان الحال تكون ، دائماً ، منصوبة ، ذات إيقاع متشابه لأنها شبه رويّ .

الاستعارة والتكرار :

ومن خصائص هذه القطعة الإسراف في اعتماد الاستعارات التي تختلف شكلاً ، وتتفق معنى . وهذه الاستعارات ، قلما ظهرت في النثر الجاهلي ، حيث غلب التقرير والتشبيه . والاستعارة تقتضي حضارة وقدرة على التجريد وتصوُّر المعاني والوصول الى نتائجها من دون أسبابها بعد أن تسقط أحد طرفي التشبيه . على أن الاستعارة قد تختلف في النثر عنها في الشعر . وهي لا تَرِدُ في الأول إلا كمظهر من مظاهر الصّنعة ، بينما ترد في العبارة الشعرية كنتيجة لانتصار المنطق الشعوري على المنطق العقلي . الاستعارة في النثر دلالة على ترويض العبارة وتثقيف الأفكار والعبث بها ، لأن الاستعارة الفنيّة لا تستقيم إلا إذا قدّر لها خيال مبدع ، خالق ، يصدر عن حتمية الشعور واشراق الحدس ، أما الاستعارة النثرية فتتوسّل بالحيَل الذهنيّة والفكريّة لتعمية المعنى وتعقيده ، دون أن تُضفي عليه عمقاً ؛ لهذا نرى أن الاستعارات في هذا النصّ هي استعارات ذهنيّة ، لا تنهض الى ما فوق الأشياء . فلو نظرنا الى مثل قوله : « ثم شمست عنّا نافرة ، واعرضت عنا متنكرة ورمحتنا مولية » لرأينا ان هذه العبارات تنطوي على استعارات مشبعة بالمخادعة ، تُوهم بجدّة المعنى وبكارته ، بينا يكون ، في الواقع ، هَرِماً مطروقاً . وهي لا تدل على الخلق بقدر ما تدل على العجز عنه . والمقطوعة ، جميعاً ، لا تعدو ان تكون أفكاراً مكرورة ، قريبة المتناول ، وقد أخرجها الكاتب بحلة بيانيّة جديدة ، وألحّ وأطنب في ذائقته الخطابيّة التي تؤخذ بجدّة الألوان والأصباغ ، وتغوى بالعبارة كغاية بذاتها والايقاع المتولد من التوازن بين الألفاظ في الجملة الواحدة والتقسيم والتنوين . فالنثر لم يبلغ بعد أشدّه ، بل ما برحت تطغى عليه خصائص الشعر .

النثر بين المنفعة والمتعة :

ومهما يكن ، فان النثر يهدف الى غاية خارجية ، الى منفعة ، أما عبد الحميد فقد هدف الى المتعة والايحاء كغاية بذاتها ؛ وغدا المعنى ذريعة لإظهار براعته الانشائية . ولئن قيل ان عبد الحميد هو أول من فكّ رقاب الشعر ، فان رسائله تدلنا على أنه خطا خطوة أخرجت الشعر من ذاته وبدأت تعنى ببعض مظاهر الواقع ، لكنها ظلّت ، مع ذلك ، هجينة ، لا هي نثر ولا هي شعر ، تخضع للاسلوب النثري في التقسيم والبينات ، وتقترب من الشعر في اعتماد الصورة أكثر من الفكرة ، وفي إحاطة العبارة بالنغم والايقاع وتوشيتها بالاستعارات . فعبد الحميد حاول ان يروّض الشعر ويخرج النثر منه ، لكنه لم يوفّق الى ذلك لأن العصر الأموي كان عصر خطابة ولم يكن عصر عقل وفلسفة . أما ما نشهده في عبارته من بديع ، فهو متولد من حضارة العصر ، حيث أسرف الولاة والأمراء والخلفاء في ترصيع الأبنية وزخرفتها ، فانتقل الزخرف من فنّ العمارة الى فنّ الأدب لأن الأدب يتأثر ببيئة الأديب . ولعلّ النثر الواضح المعالم لم يظهر إلا في كتب ابن المقفع في العصر العباسي ، ثم تبلور في نثر الجاحظ ومن اليه .

الخطابة

نموذج من خطب زياد بن أبيه

الخطبة البتراء

نبذة في سيرته :

هو زياد بن أبيه وهو ابن سميّة لأنه لم يكن له أب شرعي . قيل انه ولد في السنة الاولى الهجرية . ولقد عرف زياد بالدهاء والشدة والحزم ، منذ طفولته . فلما شبّ استكتبه أبو موسى الاشعري كما ان عمر كان يعهد اليه بكثير من المهمات ، وما لبث ان استثار اعجاب الناس بفصاحته وحسن درايته حتى قيل ان عمرو بن العاص ، لما شاهده قال : « لله درُّ هذا الغلام ، لو كان قرشياً لساق الناس بعصاه » . وقد كان ابو سفيان حاضراً ، فقال : « اني اعرف اباه » فقال عمر « من » قال : « أنا هو » .

كان زياد في مستهل حياته يشايع عليّاً ، وقد عين من قبله ليخمد ثورة فارس ، فساء ذلك معاوية وهدده بالقتل. الا ان الاحوال تطورت فيما بعد ، وتقرب زياد من معاوية ، حتى اضطر أخيراً الى ان يستلحقه بنسبه ، وذلك ان معاوية كان يحاول أبداً ، ان يجمع الامويين على مبايعة ابنه يزيد ولاية العهد . وكان هؤلاء ، يفتقون بشتى الاعذار ليتنصلوا من هذه المبايعة . فعمد معاوية في دهائه الى استلحاق زياد بنسبه ، بعد ان اقام على ذلك اثنين من الشهود ، وما عتم ان استدعى الامويين ، وأعلن لهم أنه قرر ان يكتب ولاية العهد لزياد ، فصعق هؤلاء ، وقالوا : « الف يزيد ولا زياد » . وهكذا تمت البيعة لابنه . الا أن الخليفة ، في الواقع ، لم يستلحق زياداً بنسبة لهذه الغاية وانما اراد ان يفيد من حنكته وحسن درايته للامور ، وقد عينه والياً على البصرة ، فضلاً عن خراسان وسجستان . وقد كانت البصرة فيما

وفد اليها مسرفة بالفسق والفساد ، كما ان الدعوات المناوئة للأمويين مستفحلة ، فعمد الى القسوة والرهبة ، فاستقام أمرها حتّى قيل : « إن الشيء كان يسقط من يد الرجل او المرأة ، فما تمدُّ اليه يد ، حتّى يعود صاحبه ، فيجده في مكانه ، فيأخذه . »

خطبه : لئن شهر زياد بالدهاء والقسوة السياسيين ، فإنه قد شهر في خطبه بالبلاغة ، شأنه في ذلك شأن اكثر الولاة والخلفاء الأمويين . وليس ثمة متّسع من المجال لكي نلم بالخطب التي نفذت الينا عنه في كتب الادب وانما نكتفي بان نتولى تحليل خطبة البتراء التي قالها ، عندما ولي على البصرة ، متخذين منها نموذجاً لخطبه :

أمّا بعد ، فان الجهالة الجهلاء ، والضلالة العمياء ، والغيّ[1] الموفي[2] بأهله على النار ، ما فيه سفهاؤكم ، ويشتمل عليه حلماؤكم من الامور العظام ، ينبت فيها الصغير ، ولا يتحاشى عنها الكبير . كأنكم لم تقرأوا كتاب الله ، ولم تسمعوا ما أعدّ الله من الثواب[3] الكريم لأهل طاعته ، والعذاب الأليم لأهل معصيته[4] في الزمن السرمديّ[5] الذي لا يزول . أتكونون كمن طرَفت عينيه الدنيا[6] ، وسدّت مسامعَه الشهوات ، واختار الفانية على الباقية ، ولا تذكرون انكم أحدثتم في الاسلام الحدَث الذي لم تُسبقوا اليه ، من ترككم الضعيفَ يُقهر ويؤخذ ماله ، والضعيفة المسلوبة في النهار المبصر ، والعددُ غير قليل . ألم يكن منكم نُهاة[7] تمنع الغُواة[8] عن دَلَج الليل[9] وغارة النهار ؟! قرّبتم القرابة وباعدتم الدين . تعتذرون بغير العذر

---

١ — الغي : الضلال . ٢ — الموفي : المشرف . ٣ — الثواب الجزاء على اعمال الخير
٤ — المعصية : الزلــة . ٥ — السرمدي : الازلي الابدي .
٦ — طرفت عينيه الدنيا : طمحت عيناه الى الدنيا وزخرفها فشغلتا عن الآخرة .
٧ — النهاة : الزاجرون ، المانعون .
٨ — الغواة : الظالمون .
٩ — دلج الليل : السير فيــه .

وتغضّون على المختلس . كل امرىء منكم يذُبّ[1] . عن سفيهه ، صنيعَ من لا يخاف عاقبة ولا يرجو مَعاداً[2] . ما انتم بالحلماء ولقد اتّبعتم السفهاء ، فلم يزل بكم ما ترَون من قيامكم دونهم حتى انتهكوا حُرَم الاسلام ، ثم اطرقوا وراءكم كنوساً في مكانس الرِّيَب[3] . حرامٌ عليَّ الطعامُ والشراب حتى اسويّها بالارض هدماً وإحراقاً ! اني رأيت آخر هذا الأمر لا يصلح الا بما صلُح به اوّله : لين في غير ضعف ، وشدّة في غير عنف . واني اقسم بالله لآخذنّ الوليّ بالمولى[4] ، والمقيم بالظاعن[5] ، والمقبل بالمدبر ، والمطيع بالعاصي ، والصحيح بالسقيم ، حتى يلقى الرجل منكم اخاه فيقول : « انجُ سعد ، فقد هلك سُعيد ، أو[6] تستقيمَ قناتكم » . انّ كذبة الأمير بلقاء مشهورة ، فاذا تعلّقتم عليّ بكذبة فقد حلّت لكم معصيتي ، فاذا سمعتموها مني فاغتمزوها فيّ ، واعلموا ان عندي امثالها من نقب منكم عليه[7] فأنا ضامن لما ذهب منه . فاياي ودلجَ الليل ! فاني لا أُوتى بمُدلج الا سفكت دمه . وقد أجلتكم في ذلك بمقدار ما يأتي الخبر الكوفة ويرجع اليكم . واياي ودعوى الجاهلية[8] ، فاني لا اجد احداً دعا بها إلا قطعتُ لسانه . وقد احدثتم أحداثاً لم تكن ، وقد احدثنا لكل ذنب عقوبة . فمن غرّق قوماً غرّقناه ، ومن أحرق قوماً أحرقناه ، ومن نقب بيتاً نقبنا عن قلبه ، ومن نبش قبراً دفناه فيه حياً ! فكفوا عني أيديكم وألسنتكم أكفف عنكم يدي ولساني . ولا تظهر من احد منكم ريبة بخلاف ما عليه عامتكم الا ضربت عنقه . وقد كانت بيني وبين

---

١ – يذب : يدافع .

٢ – المعـــاد : الآخرة .

٣ – الكنوس : المختبئون . المكانس : الملاجيء ، وتكون للوحوش تختبيء فيها . الريب : التهم.

٤ – الولي : السيد . المولى : العبـــد .

٥ – الظاعن : المسافر .

٦ – او : ناصبة لانها أتت بمعنى : الى أن .

٧ – نقب عليه : سرقت داره .

٨ – دعوى الجاهلية : دعوى العصبية والنزق .

اقوام إحَن[1] فجعلت ذلك دَبْرَ[2] أُذُني وتحت قدمي . فمن كان منكم محسناً فليزددْ إحساناً ، ومن كان منكم مسيئاً فلينزع عن إساءته . إني لو علمت ان احدكم قد قتله السل من بغضي لم اكشف له قناعاً ، ولم أهتِك[3] له ستراً ، حتى يُبدي لي صفحته[4] ، فإذا فعل ذلك لم اناظره . فاستأنفوا اموركم وأعينوا عليّ انفسكم ، فربَّ مبتئس بقدومنا سيُسرُّ ، ومسرور بقدومنا سيبتئس . ايُّها الناس ، إنّا اصبحنا لكم ساسة وعنكم ذادة ، نسوسكم بسلطان الله الذي أعطانا ، ونذود عنكم بفيء الله الذي خوّلنا ، فلنا عليكم السمع والطاعة فيما احببنا ، ولكم علينا العدل فيما وَلِينا ، فاستوجبوا عدلنا وفيئنا بمناصحتكم لنا . واعلموا اني مهما قصّرت عنه ، فلن اقصِّر عن ثلاث : لست محتجباً عن طالب حاجة منكم ، ولو اتاني طارقاً بليل ، ولا حابساً عطاءً ولا رزقاً عن إبّانه ، ولا مجمِّراً لكم بعثاً . وايم الله ، إن لي فيكم لصرعى كثيرة ، فليحذر كل امريء منكم ان يكون من صرعاي » .

ايجاز المضمون : استهل زياد بوصف الحالة التي تردى بها أهل البصرة ، بعد ان انصرفوا عن تعاليم الدين ، وسدورا في غيهم لا يتقون فاحشة ولا يألون عن منكر . ثم انصرف الى تعداد معاصيهم ، كترك الضعيف وارتياد المواخير ، واحياء العصبية القبلية ، كأنهم لا يرجون معاداً وعقبى في الدين .

بعد هذه المقدمة التي حدد فيها معاصيهم ، رأيناه ينصرف لإعلان العقوبات التي احدثها لذنوبهم ، وهي تتلخص بالفتك ، دون تمييز بين صالح وطالح ، بين مذنب وبريء ، حتى تستقيم قناتهم ، ويبتعدوا عن المنكر . ثم استطرد الى تأكيد عزمه ، معلناً لهم ان من يتعلق عليه بكذبة فيما يعلنه عليهم، تحل له معصيته . ولقد دأب على ذكر المعصية والعقاب الذي ألحق بها . فاذا ما أتي بمدلج ، فانه يسفك

---

١ – الاحن : الاحقاد .

٢ – دبر : خلف .

٣ – اهتك : اشق .

٤ – يبدي لي صفحته : يكاشفني .

دمه ، كما انه لا يؤتى بمن يدعي دعوى الجاهلية وإلا قطع لسانه ، ومن غرق يغرق ، ومن أحرق يحرق ...

ولعل الخطيب استشعر عظم التهديد الذي يحيطهم به ، فأراد أن يوهمهم بالعدل واللين ، فأكد لهم انه يبتعد عن الاحقاد الذاتية ، ويدعوهم الى طاعة بني امية ، مظهراً وجهاً من وجوه العدل في المعاملة . الا انه ينتهي بالتهديد الذي استهل به ، مؤكداً لهم ان له فيهم صرعى كثيرين ، فليحذروا ان يكونوا من صرعاه .

١ ــ **تمهيد :** وهذه الخطبة تختلف عن سائر الخطب ، أكان ذلك في طبيعة الاسلوب أو في طبيعة الافكار والآراء التي شخصت فيها . فالخطيب لم يعد يهذي بالأفكار التي تتيسر له ، وانما يعمد الى نوع من التصميم الغامض الذي لا يظهر للسامع ، بالرغم من انه عظيم التأثير على وجدانه . ولعل هذه الخطبة تقرّب الى خطبة الامام علي في الجهاد ، فيما استهل بذكر الوقائع لينتهي منها الى النتائج . فكما ان الامام علي انتقل من ذكر قيمة الجهاد مستطرداً الى وصف الذلّ الذي أحاط باتباعه ، متخلّصاً فيما بعد الى إظهار نقمته ، نرى ان زياد استهل ، كذلك ، بالحديث عن واقع اهل البصرة ، متدرجاً الى ذكر العقاب ، منتهياً بالإرشاد والتعليم والنصح . فخطبة زياد اصبحت خطبة شبه منهجيّة ، تتطوّر تطوراً ، وتستنفد على بُلَغ مستوفية وجوه القول ، دون تفكك أو ترد د وهذيان .

٢ ــ **النقمة :** ولئن كان الاسلوب الخطابي يعتمد الغلوّ ، فانه أشدّ ما يظهر في هذه الخطبة وقد توشح بكثير من الملاحظات الواقعية التي تضاعف من تأثيره . فهو يستهل بالقول : « اما بعد ، فان الجهالة الجهلاء ، والضلالة العمياء ، والغي الموفي باهله الى النار ، ما فيه سفهاؤكم ويشتمل عليه حلماؤكم ، من الامور العظام ، ينبت فيها الصغير ولا يتحاشى عنها الكبير » . وقد بدا الخطيب مأخوذاً بالنقمة ، منذ مطلع الخطبة ، لانه تجاوز عن البسملة فضلا عن سائر الاحاديث الدينية التي دأب الولاة والخلفاء على الاستهلال بها كإحدى سنن الخطب الاسلامية ونتيجة لتوحيد الدين والدولة . وكنّا رأينا ان الامام عليّاً كان اشدّ غيظاً من زياد، وقد

وُتِر بواليه في عقر داره ، لكنه لم يتخل عن المقدمة الدينية التي كانت تبدو ضرورية ، لتخلع على كلام الخليفة صفة القداسة والتقوى ، وتوحي بأن سلطانة فيه شيء من ارادة الله . ولئن تجاوز زياد عن هذه السنة ، فإن ذلك يدلنا ويوحي بصور غير مباشرة الى ان الامويين لم يأخذوا الدين في اعماق وجدانهم بالجد والتقوى اللذين كان اسلافهم قد أخذوه بهما ، وإنما يهمهم، في الواقع، تطبيق الاحكام القرآنية، بقدر ما يهمهم تنفيذ خططهم السياسية واشاعة الامن بعد ان اوشكت القلاقل ان تودي بمصير الخلافة الاموية .

فزياد يبدو مربّداً ، منذ مطلع الخطبة ، ويتراءى لنا ان ملامحه تظهر ، منذ البداية، متجهّمة ، كما بدت اسارير الامام علي في نهاية الخطبة . ونكاد نرى ، فيما بعد ، ان الحجاج كان في حالة شبيهة بالحالة التي شهدناها في هذه الخطبة لأنه لم يكد يعرّف نفسه منذ ان استوى على المنبر ، الا بأنه طلاع الثنايا . وهكذا فان الامام علي بالرغم من انه لم يكن اقل نقمة من هذين الواليين ، ظهر اشد انضباطاً ، وأكثر تقيّداً بأحكام الدين .

والنّقمة تظهر خلال قوله : « ان الجهالة الجهلاء ، والضلالة العمياء » . فالغلوّ الذي شخص في هذه الجملة يدل على ان الالفاظ كانت تتنفس ، في الواقع ، عن نفس موتورة ، أكلها الحقد على اولئك القوم الذين اسرفوا في خروجهم على الاخلاق . لهذا فهو يكرر معنى الجهل ويضاعفه بتكرار اللفظ واشتقاقه من الصيغ اللغوية التي توحي بالكثرة . ولقد استمر الخطيب في مغالاته ، فيما ساوى بين الصغير الغرّ والكبير المدرب ، بين السفيه والحليم في الخروج عن نواهي السلطة والارتماء في احضان الغي . ولقد كان تعظيم ذنبهم وسيلة لتعظيم العقوبة التي سيتهددهم بها .

٣ ـ الدّين : ولئن كان زياد قد استهل الخطبة من دون ان يتحدث عن الدين فانه لا يعتّم ان يتدارك ذلك ويتولى تصوير مفاسدهم بالنسبة إليه منتهياً الى الاعتقاد بانهم لبثوا كالكفار الذين لم يسهموا في الاسلام ويبدّلوا من واقع التاريخ ومصير البشر . ولئن كان زياد لم يتمثل بآيات قرآنية في خطبته ، كما دأب الخلفاء والولاة

فاننا، بالرغم من ذلك، نراه يتبع في اسلوبه ومعانيه روح الآيات القرآنية وتعاليمها فهو إذ يقول « اتكونون كمن طرفت عينه اليمنى وسدّت مسامعه الشهوات واختار الفانية على الباقية ، » يتراءى لنا ان بلاغة زياد كانت مشبعة بالبلاغة القرآنية ، وطبيعة الألفاظ والصور التي شخصت فيه . ولقد اعتمد الخطيب على الدين بأسلوب غير مباشر ، لا يقل في طبيعته عن الاسلوب المباشر من حيث التأثير على نفوس المسلمين .

ونحن إذ نتعمق في الجملة التي أسلفنا ذكرها ، يتحقق لنا ان الخطيب كان يحاول ان يصلح السامعين بالترهيب الديني الذي كان يعتمد الحديث عن النار وما اشبه . ولقد كان الإمام علي قد توسل بهذا الترهيب ايضاً . إلا أن الخطيبين ، جميعاً ، تبينا ، فيما بعد ، أنه لا يكفي وحده، فعمد الإمام الى اذكاء الشعور بالمذلة والصغار اللذين ادركاهما ، بينما عمد زياد ، كما سنرى ، الى التهديد بالقتل والفتك دون روية او رحمة او هوادة .

ذاك كان أسلوباً عاماً في ذكر معاصيهم ، أما الآن فإننا نراه يلم بتفصيل المعاصي التي دأبوا عليها .

٤ ــ **تفصيل المعاصي والعقوبات** : وأولى تلك المعاصي الدنس والريبة . فهم يدلفون الى المواخير ويتعاطون اللذائذ المحرمة . فالقوم الذين ضاعت بالنسبة اليهم قيم الشرف وفقدوا الشعور بالحرمة ، انما أصبحوا يحيون حياة شبيهة بحياة البهائم ، لا مثل عليا لديهم ، ولا يسعون الى تحسين ذواتهم فضلاً عن تحسين مجتمعهم . والدليل على ذلك ما استطرد اليه فيما بعد اذ قال ان أهل البصرة افتقدوا النخوة ، وانحلت حمية الشرف فيهم ، حتى أصبحوا يرون المرأة الضعيفة المسلوبة تذلُّ وتظلم ، دون ان ينتصروا لها . وهنالك ، أيضاً ، العصبية القبلية ، وهي منذ ذلك الحين ستصبح كالنار المشتعلة ، تكاد لا تطفئها حتى تتأجج من جديد .

ومهما يكن ، فإن المعاصي التي ذكرها الخطيب ، لم تكن لتؤثر في نفوس هؤلاء ، لولا انه أعقبها بتهديد زالت معه حدود الدنيا وابتعد أيما ابتعاد عن

ترهيبهم بالنار الآجلة ، وانتضى عليهم سيفاً عاجلاً ، تمثلت لهم فيه الاعناق وهي تقطع ، والدماء وهي تسيل . ولعل الخطيب كان يشعر في قرارته ان عصيان هؤلاء كان أقوى من أن يخضعه بتعاليم التقوى . فالدين لم يكن بالنسبة إليهم ، كما كان لبعض المسلمين ، أيام الدعوة الأولى ، بل كانوا يلتفتون اليه بعين عابرة ، متخطفة ، وينصرفون الى اشباع شهواتهم ، كما كان يفعل الجاهليون . ولعل هذا يسوقنا الى القول ان الدين لم يلج الى أعماق وجدان هؤلاء القوم ، بل اقتبسوه ، وسموا به من الخارج ، بينما ظلت تضطرب في نفوسهم الغرائز الجاهلية . لهذا فأننا فيما نُنعم بهذه الخطبة نرى ان المعاني الدينية ، ليست الا وسيلة سلبية ، ضئيلة من الوسائل التي عمد اليها زياد في ردعهم . ويكاد يخيل إلينا اننا لا نتجاوز الحقيقة ، فيما نقول ان القوانين التي استنها زياد ، عبر هذه الخطبة ، هي كالمعاصي التي ذكرت فيها ، ايضاً ، لا تعدو ان تكون مشبعة بروح الجاهلية التي تتوسل بالبطش والفتك والقوة ، بينما كان الاسلام يعتمد في اصلاح المسلمين التقوى والتبشير . ويكفي لكي نتأكد من ذلك ان نقابل بين خطبة زياد هذه وخطبة الوداع التي القاها النبي قبيل موته . لقد استلهم النبيُّ في اشتراعه روح الحقيقة ، ونظّم علاقة المسلم بالآخر بالنسبة للتقوى والمحبة ، بينما نرى زياداً يدخل على هؤلاء كالفاتح الغريب الذي لا يجمعه بهم الدين والمصير الواحد ، بل كأعداء نفذ الى بلادهم عنوة ، وهو يريد ان يخضعهم بحد السيف . فروح الخطابة الاموية قد اختلفت عن روح الخطابة كما دأبنا على مشاهدتها ايام النبي وايام الخلفاء الراشدين .

بين عمر وزياد :

ولقد درج بعض الباحثين على القول ان زياداً تمثل بعمر ، وبالغ باسلوبه في الخطابة ، حتى ادى به ذلك الى ما نشهده في خطبه من ازدباد وإرعاد ، وتلمح سيوف وإراقة نجيع . لا شك ان الخليفة عمر كان أشد الخلفاء الراشدين مراساً ، وابعدهم عن المساومة والمداورة ، لكنه لم يكد يبلغ في اي خطبة من خطبه ما نشهده في خطبة زياد هذه من تجاوز عن روح العدل وابتعاد عن طبيعة الشورى . لقد دخل احد الاعراب على عمر وقال له : « والله لو رأينا فيك اعوجاجاً لقومناه بحد سيوفنا ». وقد تجاوز عمر عن هذا التهديد ، ورأى فيه شيئاً من روح الشورى التي تشرك المسلمين جميعاً ، في اقامة الدولة والرقابة على شؤونها . اما زياد ، فلم يكد يسمع

احد المسلمين يقول واجفاً ، « انبأنا الله بغير ما قلت » حتّى انقضّ عليه ، وأوشك ان يصعقه وأجابه بقوله: «إنّا لا نبلغ فيكم المراد حتّى نخوض الباطل اليكل خوضاً» .
وقد يكون من الخير ان نقابل بين خطبة زياد ، فيما ولي الولاية ، وخطبة عمر فيما ولي الخلافة . قال عمر « ان الله ولاني امركم ، وقد علمت أنفع ما بحضرتكم لكم ، وأنني اسأل الله ان يعينني عليه ، وان يلهمني العدل في قسمتكم كالذي امرني به واني امرؤ مسلم وعبد ضعيف الا ما أعان الله عز وجل . فلا يقولن احد منكم عمر تغير منذ ولي . اعقل الحق من نفسي واتقدم وأبين لكم أمري . فايما رجل كانت له حاجة او مظلمة او عتب علينا فليؤذني ، فما انا الا رجل منكم . . »

أين هذه النزعة الديموقراطية التي تعود الى الشعب في كل الامور ، وتتطلب الشورى والمحبة ، من الوعيد الذي كان يقصف في خطب زياد ، مستبيحاً جميع الانظمة والقوانين الاسلامية ، كما كان اهل البصرة يستبيحون جميع فضائل وتعاليم الدين الجديد ؟. وهكذا ، فان زياداً ، كان يشبه عمر في صلابته ، لكنه تجاوز عنه واسرف في الظلم والارهاب .

واذا ما شخصنا الى دراسة القوانين التي استنّها زياد للاصلاح فاننا نتحقق انها كانت تشتمل على كثير من الاضطراب والتناقض . فهو يعلن في مستهل هذا هذا المقطع من الخطبة انه يريد ان يتبع سنة اللين من غير ضعف ، وشدة في غير عنف . وهذا المبدأ لو تحقق لكان مثلاً أعلى لأسلوب الحكم الديموقراطي ، وربما كان معاوية يحاول ، ابداً ، ان يحقق هذا المبدأ في حكمه ، الا أن الظروف اضطرته الى تبديله ، متأثراً بالثورات والمعاصي التي اقضت مضجع دولته . الا أن زياداً ، فيما ينتقل من اعلان هذه الجملة الى تفصيلها وتفسيرها ، نراه يتجاوزها ويوشك ان ينساها ، فلا يبقى شيء من اللين والابتعاد عن العنف ، بل نراه ، وقد انقض على سامعيه بالويل والتهديد والثبور ، مزيلاً الحدود بين البريء والمجرم ، بين الظالم والمظلوم ، « حتى يسوي البصرة بالارض هدماً واحراقاً » . « واني لا أقسم بالله ، لآخذنّ الولي بالمولى ، والمقيم بالظاعن والمقبل بالمدبر والمطيع بالمعاصي» .
فأين هذا الطغيان الذي لا يرتدع ، مما ألفناه في التعاليم الاسلامية من دعوة لاحقاق

الحق واشاعة المحبة،واقامة الحدود بين المؤمنين. بل أين هذا القول من المبدأ الذي اعلنه منذ لحظة عندما تحدث عن اللين بغير ضعف والشدة من دون عنف ؟؟.

وهكذا يتحقق لنا ان الخطابة ، تأثرت تأثراً جذرياً بواقـع السياسة الاموية ، فعنفت وقست ، عندما اشتدت المعارضة واوشكت الدولة على التداعي والزوال .

٦ – **التأكيد على صدق الوعيد** : ولقد اراد زياد ان يحيط السامعين بكل ما يجعلهم يرهبونه ويتأثرون بقوله . وقد خشي ان يتوّهموا ، ان تهديده ليس الا وسيلة للارهاب ، وانه لن يصدق فيه وينفذه . لذلك رأيناه يلتفت اليهم ، من جديد ، ويذكرهم ان « كذبة الامير بلقاء » اي ان الناس ، جميعاً ، يعرفونها لانه يعلن قوله عليهم كافة ولكي يمعن بالتأكيد ، نراه يحلّ الناس من طاعته اذا تحقق لهم ، فيما بعد انه لم يصدق فيما اوعدهم به . وهنا تعود الثورة فتجتاحه من جديد فيذكر لهم أنه سيغرق من أغرق ، ويحرق من احرق . ولا يتورع من تهديدهم بدفنهم وهم احياء . وفي هذا المقطع تبدو الخطبة شديدة التماسك ، تتطور الافكار فيها تطوراً ، ويتبع اللاّحق بالسابق وذلك لأن الخطيب لا يورد افكاراً ، حكميّة ، كما دأب عليه الجاهليون ، بل يعالج قضية ويتصدى الى جميع وجوهها .

٧ – **الهدوء بعد العاصفة** : الا أن زياداً في حنكته السياسية ، ادرك ان ذلك التعسف قد يثير السامعين ، ويدفعهم الى التمادي بالعصيان شأن كل من يشعر بالظلم . لهذا رأينا انه يتنكب عن تلك الجمل والافكار المدوية المتعسفة ، ويميل الى شيء من اللين الذي كان يتلمح ابداً تحت عبوس اسارير الولاة الامويين كافة . ولقد اراد ان يوحي للسامعين بأنهم ، جميعاً ، مدعوون الى بداية جديدة ، متجاوزين عن احقادهم الماضية ، محاولين ان يتصافوا وينبذوا الشرور ، لذلك رأيناه يعالنهم التصافي ، ويؤكد لهم انه تجارز عن اساءة جميع الذين سبق ان وتروه ، وانه صفح عن احقاده الماضية . فلن ينتقم من احد لأنه كان ينقم عليه . فعقابه لا يعود الى الماضي بل يقتصر على الاعمال التي سيضطلع بها كل مسلم منذ القائه الخطبة : « إنني لو علمت ان أحدكم قد قتله السلّ من بغضي ، لم اكشف له قناعاً ، ولم اهتك له

ستراً ، حتى يبدي لي صفحته ، فاذا فعل ذلك لم انظره . فاستأنفوا اموركم ، وأعينوا على انفسكم فرب مبتئس بقدومنا ، سيسر ، ورب مسرور سيبتئس . »

ففي هـذا المقطع يتحقق لنا ان روح الخطبة قـد تبدلت ، وان طبيعة الافكار اصبحت اكثر تقيداً بالعدل، وهي، في الآن ذاته،اكثر تأثيراً في اصلاح السامعين من التهديد الذي كان لا ينفك يرغي ويزبد به . وآية العدل في هذا المقطع ان الوالي لا يعمد في عقابه وثوابه على النزعات والميول الذاتية بل على حسن التصرف والاخذ بالصراط المستقيم . وهكذا فان زياداً يخالف في تطوُّر خطبته الاسلوب الذي خلصنا اليه في خطبة الامام علي . ففي مستهل الخطبة يبدو شديد التوتر والنقمة يعصف في السامعين عصفاً وينقضُّ عليهم انقضاضاً . اما الامام علي ، فكان في مستهلِّ الخطبة متزناً ، ينظر الى الامور بروية ودراسة ، ثم ما عتم ان اخذ يتدرج في نقمته حتى تحول الاستياء الذي كنا نستشفُّه في المطلع الى كره للحياة من خلال كره الذين يحيطون به . لقد تطورت خطبة زياد تطوراً انحدارياً ، بينما تطورت خطبة الامام علي تطوراً تصاعدياً . وهذه الاختلاف في النهج والاسلوب ينم عن الاختلاف في الاحوال النفسية التي كانا يعبران عنها . لقد كان زياد يعبِّر عن واقع سياسي يمتزج فيه بين اللين والعنف . اما الامام علي ، فلم يكن في موقف يضطره الى ممالأة السامعين واسترضائهم باسلوب غير مباشر ، لأنه كان يثور لكرامته . لهذا انتهى بالنقـمة بعدما استهل باللِّين ، بينما اوشك زياد ان ينتهي باللِّين بعد ان ابتدأ بالنقمة .

ولقد كان تطور الخطبة الى اللين ، شبيها بالسكون المفاجىء الذي يعقب العاصفة المدوِّية . فبعد ان كان يتوعدهم بأنه سيأخذ الظالم بالمظلوم والمقيم بالظاعن ، نراه الآن تمالك روعه وعاد الى شيء من التعاليم التي ألفناها في خطب الخلفاء والولاة المسلمين الأول . فها هو يقول: « ايها الناس لقد اصبحنا لكم ساسة وعنكم زادة فلنا عليكم السمع والطاعة ولكم علينا العدل فيما ولينا . » وهذا القول هو شبيه بالقول الذي تمثلنا به في خطب عمر ، وشبيه بخطبة ابي بكر وعثمان عندما وليا الخلافة . قال ابو بكر : « ايهـا الناس ، اني قـد وليت عليكم ، ولست بخيركم ، فإن

رأيتموني على حق فأعينوني ، وإن رأيتموني على باطل فسددوني . اطيعوني ما أطعت الله فيكم ، فإذا عصيته ، فلا طاعة لي عليكم ... » . اما عثمان فعندما ولي الخلافة فقد اكد للمسلمين انه لن يخرج عن « اثار السلف الصالح واتباع من قبله فيما اجمع عليه المسلمون » .

وهكذا ، فان زياداً عاد في نهاية خطبته الى مخاطبة المسلمين بما ألِفوه من لين واقتراب الى الشورى ، لولا انتهاؤه الى القول « وايم الله ، ان لي فيكم صرعى كثيرة ، فاحذروا ان تكونوا من صرعاي » .

الطبائع الفنية :

أولا — اللفظة المفردة : تخيَّر الخطيب ألفاظ عبارته عبر انفعاله ونقمته للذين صدر عنهما في الخطبة ، جميعاً ، فجاءت ألفاظاً متحفّزة ، ثائرة ، شديدة التوتر ، توحي بالعنف والنقمة والغلوّ بطبيعة صياغتها وطبيعة معناها . مثال ذلك ألفاظ : « الجهالة الجهلاء — الضلالة — الغيّ — سفهاء — العذاب الأليم — الشهوات — يقهر — الضعيفة المسلوبة — الغواة — دلج الليل — المختلس — سفيه — انتهكوا . مكانس الرِّيب » . فهذه الألفاظ تنطوي على المعاني الهجائيَّة بذاتها ، وقد تكرَّرت معاني بعضها في تباين من اللفظ ، كما اشتملت الأخرى معاني مقذعة لا يفوقها الا الشتم والسباب الصريح . ولننظر الى ألفاظ « جهالة وجهلاء وسفيه وسفهاء وغواة » ولنتمثَّل المعاني التي ثلبهم بها فيها .

وهناك ألفاظ موتورة ، ناقمة ، حاقدة ، تضاف الى هذه الألفاظ الهجائيَّة أمثال : « حرام عليَّ — هدماً وإحراقاً — الوليّ بالمولى ... سفكت دمه — قطعت لسانَه — غرَّقناه — أحرقناه — نقبنا على قلبه — دفناه فيه حيّاً — ضربت عنقه — ان لي فيكم صرعى كثيرة » .

٢ — اللفظة المركبة أو الجملة : واذا ما أولج الخطيب اللفظة في سياقها من الجملة والعبارة ، أقامت على تحفُّزها ونقمتها وهجائها واقذاعها ، يتضاعف ذلك كله ، بعضاً بالبعض الآخر . ولقد توسّل لذلك وسائل متباينة نوجزها فيما يلي :

أ ــ **القسم** : أكثر الخطيب من القسم كأداة من أدوات الغلوّ والتأكيد وعمد إليه في اسلوبه المباشر الصريح المنطوي على الغيظ والشدّة والعزم . نقع على ذلك في مثل قوله :

ــ **حرام عليّ الطعام والشراب** ، وقد أفاد القسم هنا معنى التصميم والعزم اللذين لا تردد ولا اختلاج فيهما .

ــ **وإني أقسم بالله لآخذنّ الولي بالمولى** ــ وقد بدا القسم هنا أشدّ صراحةً اذ عقّب على لفظة القسم بذكر الله زيادةً في التّأكيد وإمعاناً في إظهار صحّـــة العَزْم .

ــ **إني لو علمت أن أحدكم قد قتله السل من بغضي** ــ وهذه الجملة تنطوي على معنى القسم ، دون أن تتخذ شكله اللّفظي .

ــ **وأيّم الله إن لي فيكم لصرعى كثيرة** ــ وقد تبدّلت عبارة القسم دون ان يتخلّى فيه عن ذكر الله ، إما للتأكيد وإما لإظهار الصفة الدينية ليمينه ، وإما عفو الخاطر والحدس .

ب ــ **التوكيد** : ويدنو من القسم التوكيد الذي يصحبه حيناً ويفترق عنه ، حيناً آخر في العبارة الواحدة . وقد ورد بصيغة تكرار اللّفظ كقوله : **إن الجهالة الجهلاء والضّلالة العمياء ، والغيّ الموفي بأهله على النار** » . وقد أردف بذكر المصدر وضاعف دلالته باشتقاق نعت من جذره أو ما إليه .

إلا ان صيغة التأكيد الاكثر شيوعاً في خطبته هي الاستهلال بان في مطلع كل جملة ، كقوله :

ــ « **إني** رأيت آخر هذا الأمر لا يَصلح » .

ــ **إني أقسم بالله** ... » وقد جمع التأكيد بان وبفعل القسم .

ــ **فإني** لا أجد أحداً دعا بها .

ــ **إني لو علمت أن** أحدكم قد قتله السِّلُ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ـ **إنا** أصبحنا لكم ساسة .

ـ **إن** لي فيكم لصرعى كثيرة .

ـ **إن** كذبة الأمير بلقاء .

وقد وردت ، جميعاً ، مكسورة الهمزة لقيامها في أوّل الجملة واستهلاله فيه بالتأكيد ، وربما توسّل للتأكيد ، أيضاً ، **قد التحقيق** كقوله :

ـ **قد** أجلّتكم لذلك .

ـ **قد** أحدثتم أحداثاً لم تكن **وقد** أحدثنا لكل ذنب عقوبة .

ج ـ **صيغة الأمر** : اكثر الخطيب من التردُّد على هذه الصِّيغة لتآلفها وطبيعة التجربة أو الموضوع الذي يتصدّى له . فهو يواجه الرَّعيَّة العاصية المتمرِّدة ، يؤنّبها ويقرِّعها ويثور عليها ويُزجيها في سبيل الطّاعة ، فكان لا بدَّ له من توسُّل الأمر بصيغته المباشرة لزجرهم . مثال ذلك :

ـ فاذا سمعتموها منّي ، **فاغتمزوها** فيَّ **واعلموا** أن عندي أمثالها .

ـ **فكفُّوا** عنّي أيديكم وألسنتكم أكفُفْ عنكم يدي ولساني .

ـ فمن كان منكم محسناً ، **فليزْدَدْ** إحساناً .

ـ ومن كان منكم مسيباً ، **فلينزع** عن إساءته .

فاستأنفوا أموركم **وأعينوا** عليَّ أنفسكم .

ـ **فاستوجبوا** عدلنا وفيئنا بمناصحتكم لنا .

ـ **واعلموا** أني مهما قصَّرت ، فلن أُقصّر عن ثلاث .

ـ **فليحذر** كل امرىء أن يكون من صرعاي .

صيغة التحذير : وتلحق بصيغة الأمر وتواكبها صيغة التحذير في أدواتها المأثورة ، لكنَّه لا ينصرف اليها انصرافاً خاصاً وان كانت بعض الجمل والمقاطع تنطوي على معناها . من ذلك :

ـ **فإيّاي** ودلج اللّيل ، فإني لا أُوتى بمدلج إلا سفكت دمه ـ

ـ **وإيّاي** ودعوى الجاهلية ، فاني لا أجد أحداً دعا بها إلا قطعت لسانه .

أما الجمل التي تنطوي على معنى التحذير دون ان تتقدّمها أدواته فهي :

ـ **أتكونون** كمن طرفت عينه الدنيا وسدت مسامعه الشّهوات .

ـ **حرام علي** الطعام حتى أُسويّها بالأرض هدماً وإحراقاً ـ

ـ **وإني أُقسم** لأخذن الوليّ بالمولى ....

ـ فإني لا أجد أحداً دعا بها ، **إلاّ قطعت لسانه** ـ

ـ فمن **غرّق** قوماً **غرّقناه** ...

ـ ولا تظهر من أحد منكم ريبة بخلاف ما عليه عامتّكم **إلاّ ضربت عنقه** ـ

ـ رب مسرور بقدومنا **سيبتئس** ـ

ـ ان لي فيكم **صرعى كثيرة ، فليحذر** ، كلّ امرىء منكم ان يكون من صرعاي.

وقد تترجّح الجمل الأخيرة بين التحذير والعتاب والتهديد وهي معانٍ متقاربة متشابهة ـ .

ـ **الجناس** : وقد تعمّده الخطيب أو خطر به لفضيلة الايقاع ، ولم ينصرف له كغاية خارجيّة بذاته . فبلاغة زياد ليست جماليّة ، لفظيّة ، بل إنها تتوسل اللفظ لأداء المعنى في أقصى حدوده . ونزعته نزعة التزاميّة ، اقناعيّة نأت به عن العناية بالعبارة كفاية بذاتها ومالت به عن الافتتان بجيل التعبير ، كما إن الصّناعة اللفظيّة لم تكن قد تفشّت في عصره إذ هي من خصائص عصور الاستقرار . نقع على الجناس الكامل وغير الكامل فيما يلي :

ـ الجَهالة الجَهْلاء ـ أحدثتم الحدث ـ نهاة غواة ـ قرّبتم القرابة ـ تعتذرون بغير العذر ـ كنوساً في مكانس الرّيب ـ ضعف وعنف ـ الوليّ والمولى ـ سعد وسُعيد ـ قد أَحدثتم أحداثاً ـ فمن غرّق قوماً غرّقناه ـ ومن أحرق قوماً أحرقناه ومن نقب بيتاً نقبنا عن قلبه ـ فكفّوا أكفف ـ محسناً وإحسانا ـ مسيئا وإساءته ـ سيُسرٌ ومَسْرور ـ ساسة ونسوسكم ـ

ومن البيّن ان هذه الجناسات لا تنتظم ، غالباً ، في جناس تقليديّ مباشر . فهي جناسات خفرة تقوم على تماثل في وقع الحروف وجذر اللفظة واشتقاقها وصغتها .

ــ **الطّباق** : ولعلّه أكثر توسُّلا به واعتماداً له من سواه ، اقتضي عليه بطبيعة المعاني التي يؤدّيها ، وهي معانٍ تترجّح بين السّلبية والايجابيّة ، ينقض بعضها البعض الآخر . والخطيب في التزامه المنحى الإصلاحي ، يعرض صورة سلبيّة ، قبيحة ، ثم يعارضها بصورة ايجابيّة ، ناقضاً اللفظة بنقيضها والعبارة بما يعكسها . مثال ذلك :

سفهاء وحلماء ــ الصّغير والكبير ــ الثواب والعذاب ــ طاعته ومعصيته ــ الفانية والباقية ــ نهاة وغواة ــ اللّيل والنّهار ــ قربّتم وباعدتم ــ لين وشدّة ــ ضعف وعنف ــ الوليّ والمولى ــ المقيم والظّاعن ــالمقبل والمدبر ــ المطيع والعاصي ــ الصّحيح والسّقيم ــ نجا وهلك ــ نبش ودفن ــ محسن ومسيء ــ احسان وإساءة ــ مبتئس ومسرور ــ لنا عليكم ولكم علينا ــ

ز ــ **السّجع** : وكان يطغى على معظم الخطب الجاهليّة وبعض الخطب الاسلاميّة . وهو ينمُّ عن النّزعة الصّناعيّة ، فيما يَغْلب على الخطبة . أما إذا ورد فيها كبعض التّواشيح العابرة ، فإنه يخدم الايقاع ويؤدّي له محطّات نغميّة لتحييه وتطلقه . وكنا قد قدمنا إن زياداً لم يكن خطيباً جماليّاً ، خالي الذّهن ، بل هو خطيب مناضل، يدافع عن رأي ويمكّن لعقيدة ، فلم تَطْغَ الأسجاع على خطبته ، بل إنها اعترضت اعتراضاً . نقع عليها في مثل ما يلي :

ــ الجهالة الجهلاء والضلالة العمياء ــ ما فيه سفهاؤكم ويشتمل عليه حلماؤكم ــ ينبت فيها الصغير ولا يتحاشى عنها الكبير ــ ما أعدّ الله من الثّواب الكريم لأهل طاعته والعذاب الأليم لأهل معصيته ــ اختار الفانية على الباقية ــ الم يكن منكم نهاة تمنع الغواة ــ تعتذرون وتغضُّون ــ ما انتم بالحلماء وقد أتبعتم السُّفهاء ــ لين في غير ضعف وشدّة من غير عنف ــ فمن غرّق قوماً غرّقناه ومن أحرق قوماً أحرقناه ــ الذي أعطانا والذي خوّلنا ــ

ح — **أساليب إيقاعيّة أخرى** : إلا أن الأسجاع تمثّل الايقاع الآليّ ، الظـّاهر ، تلتقطه الأذن لرنّته الطـّاغية . أما سائر أساليب الايقاع فقد وردت مهموسة ، غير مباشرة ، تقتضي تنبـّهاً وتأمـّلا ، تطالعنا حيناً في تقسيم الجمل وموازنتها بما قد يتعادل أو يتدانى من حروف . وقد يتضاعف ايقاع تلك الجمل بالسّجع وقد تكون عاطلة عنه، لكنّها تؤدي ما يماثله أو ما يدانيه. وفيما يلي نعرض جملا ايقاعيّة عاطلة عن السّجع ، إذ قدمنا ذكر الجمل المسجّعة :

— اتكونون كمن طرفت عينيه الدنيا وسدّت مسامعه الشّهوات .

— عن ولج اللـّيل وغارة النّهار .

— قرّبتم القرابة وباعدتم الدّين — تعتذرون بغير العذر ، وتغضّون على المختلس . وقد أحدثتم أحداثاً لم تكن ، وقد أحدثنا لكل ذنب عقوبة .

— من نقب بيتاً نقبنا عن قلبه ومن نَبَش قبراً دفناه فيه حيّاً —

— من كان منكم محسناً ، فليزدد إحساناً ومن كان منكم مسيئاً ، فليتزع عن اساءته .

— لم اكشف له قناعاً ولم اهتك له ستراً .

— رب مبتئس بقدومنا سيسرّ ومسرور سيبتئس .

ط — **التعجّب الاستفهام** : وهما من أدواة التعبير الملازم لحالة نفسيّة معيّنة . ولسنا نقع في هذه الخطبة على الاستفهام الصّرف ، بل ذاك الذي ينطوي على تعجّب ودهشة ، كقوله :

— أتكونون كمن طرفت عينيه الدُّنيا وسدّت مسامعه الشّهوات ؟

— ألم يكن منكم نهاة تمنع الغواة ؟

ي — ونقع في هذه الخطبة على **النّداء** : « أيها النّاس ، إنّا أصبحنا لكم ساسة » **والحصر** :

« **فإني لا أوتي** بمدلج **إلاّ** سفكت دمه »

– إني رأيت آخر هذا الأمر لا يصلح إلا بما صلح به أوّله –

– إني لا أجد أحداً دعا بها إلا قطعت لسانه –

– ولا تظهر من أحد منكم ريبة إلا ضربت عنقه –

وتعثر على أدوات التكثير والتفصيل : « ربّ مبتئس .. » وبعض الأمثال : انْجُ سعد ، فقد هلك سعيد » .

ق – النُّعوت : وقد وردت في ألفاظها المفردة : الجهلاء – العمياء –صغير – كبير – الكريم – الأليم –السَّرمدي – الضَّعيف – الضَّعيفة المسلوبة –المبْصر – غير قليل – نُهاة –غواة –المختلس ، سفيه – الولي – المولى – المقيم – الظَّاعن – المقبــل – مُدْبر – مطيــع – عــاصي – صحيح – سقيم – صرعى . ووردت حيناً آخر ، بتأويل جملة أو ما اليها : من الأمور العظام ، ينبت فيها الصغير ولا يتحاشى عنها الكبير– الذي لا يزول – كمن طرفت عينيه الدُّنيا – ... – الذي لم تسبقوا اليه .

ل – التعميم والإطلاق : وهما أداة للتأكيد والغلوّ نقع عليهما في مثل قوله :

ما فيه سفهاؤكم ويشتمل عليه حلماؤكم – ينبت فيها الصغير ولا يتحاشى عنها الكبير –

م – التصنيف : ونراه في قوله التالي : لين في غير ضعف و شدّة من غير عنف – واعلموا أني مهما قصّرت ، فلن أقصر عن ثلاث : لست محتجباً ... ولا حابساً ... ولا مجمّراً لكم ...

سائر الأساليب البلاغيّة :

أ – البرهان : وهو ملازم للآثار الخطابيّة لقيامها على الجدل والنّقاش وما اليهما . وقد جاءت الأدلة البرهانية في المقطع الأول بقوله :

المقدّمة العامة : أتكونون كمن طرقت عينيه الدُّنيا وسدّت مسامعه الشّهوات –

البراهين : ١ – تركتكم الضّعيف يقهر ويؤخذ ماله .

٢ – تركتكم الضعيفة المسلوبة في النهار المبصر .

٣ – لم يكن منكم نهاة تمنع الغواة عن دلج الليل وغارة النهار ، فكان سكوتهم عن الفسّاق كان موافقة منهم عليه .

٤ – قرّبتم القرابة وباعدتم الدين .

٥ – تعتذرون بغير العذر .

٦ – تغضّون عن المختلس .

٧ – كل امرىء منكم يذبّ عن سفيه .

النتيجة : غضب وسخط وعقاب في قوله تعقيباً على ذلك : حرام عليّ الشّراب والطعام .

ب – التكرار : وقد صحب معظم الآثار الخطابيّة ، منذ نشأة الخطابة ولازمها كأدب شفهي لا قبل للسّامع باستعادة معانيه والامعان فيها . وإذ يخيّل للخطيب أن السّامع لم يقتبس المعنى أو أنه لم يدرك منه أقصى غايته ، يكرّره بشكل لفظي متباين ، وايقاع متشابه ، أو متخالف ليرسّخه في نفسه . وقد ورد التكرار في هذه الخطبة كما يلي :

– **إن الجهالة الجهلاء والضّلالة العمياء والغي المُوفي بأهله على النّار** – ولقد تكرّر المعنى في ألفاظ الجهالة والضّلالة والغيّ ، فضلا عن لفظتي جهلاء وعمياء .

– **كأنكم لم تقرأوا كتاب الله ولم تسمعوا ما أعدّ الله من الثّواب الكريم لأهل طاعته.**

– كمن طرفت عينيه **الدنيا** وسدّت مسامعه **الشّهوات** واختار **الفانية** على **الباقية** .

– **الوليّ بالمولى والمقيم بالظاعن والمقبل بالمدبر والمطيع بالعاصي والصحيح بالسقيم .**

ج – **التشبيه والاستعارة** : ولقد ألم زياد في هذه الخطبة بأساليب بيانيّة سما بها عن التقرير الذهني والمعنى الفكري المباشر وأناط بها دلالة ايحائيّة تتخطّى حدود التّعبير المنطقي . مثال ذلك :

– **والضلالة العمياء** : وقد نسب العمى الى الضّلالة في استعارة مكنيّة إذ قرن بين الضّلالة والانسان وحذف المشبّه به وأبقى على بعض خصائصه و هو البصر والعمى . وهذه النّسبة المباشرة تنمّ عن رؤيا نفسيّة عميقة ، أنأى من التعبير الصريح ، المباشر .

– **ينبت فيها الصّغير** : وقد قرن بين الانسان والنبات في النموّ ونسب ما للثاني الى الأول كأنه قائم فيه قياماً فعليّاً . فالصّغير ينمو ويكبر ولا ينبت ولقد استعار له هذا المعنى استعارة .

– **طرفت عينيه الدُّنيا** : وكأنما مثّل الدُّنيا هنا بأداة إغواء وزخرف وفتنة ، ممّا يدفع بالابصار الى التعلق بها . وفي هذا القول استبطن الدّلالة على غرور الدُّنيا ومخادعتها للبصر ، اي للعقل والنفس وقد حلّت بذلك الصورة محلّ الفكرة .

– **سدّت مسامعه الشّهوات**: وهذا تعبير مجازي تلمّسه فيما وراء حدود التقرير ونسب الى الأشياء ما لا يُنْسب إليها . فالشّهوة تكون في النّفس ، وليس لها علاقة ظاهرة مبذولة بالأذن . إلا ان الخطيب تجاوز عن التّعبير المنطقيّ وأحلّ من دونه التعبير النّفسي ، فجعل الشّهوة تقفل مسامع الانسان ، رامزاً إليه بأحد أعضائه ومؤدّى المعنى ان الشهوة ملأت نفسه .

وثمة تأويل آخر يبدو به هذا القول أعمق وأبعد مرمى ، وذلك انه جعل للشهوات ضجّة وصخباً يملآن السّمع ، أي النّفس ، قارناً بين الشهوة والصخب والضّجة ومبقياً إحدى خصائصهما وهي الضجيج وما إليه . وكأن الخطيب جعل يبصر الشهوة ويشاهدها وهي تعانى ولا تبصر، بعد ان تولّى خياله المبدع الفكرة وترجمها بهذه الصورة العميقة الموحية .

– **النّهار المبصر** ، وهو تعبير عن النهار المضيء وقد نسب اليه البصر لأنه أداة المشاهدة . وأصل التعبير ان للنهار عيناً يبصر بها ، لعلّها الشمس ، أو النهار كانسان مبصر، وقد أحل النعت محل المنعوت، ناميا الى النّهار ما لا ينتمي له في الواقع الشائع ، ساميا به الى معاناة او حالة انسانيّة . وهو اذا استعار البصر للنّهار نمى اليه ما يُنْمى ، عادة ، الى الإ نسان .

— **أو تستقيم قناتكم** . وقد شبّه تصرف الانسان الصحيح بالقناة القويمة وحذف المشبّه وأبقى على المشبّه به ، فحلّت الصورة بذلك محل الفكرة .

د — **الكناية** — ونقع عليها في قوله : **لم أهتك له ستراً** ، وقد دلّ بهذا المشهد او التصرُّف على المقابلة والمواجهة والتعرُّض للآخرين . فمن يهتك ستر انسان كأنه يقْتحم عليه او يتحرّى أمره أو يعاتبه أو يقصد اليه بأمر . ومنك ذلك قوله : « **جعلت ذلك دبر أُذني وتحت قدميّ** » ، للتدليل على الإ همال والاحتقار او اللامبالاة من خلال التصرف الذي يدلّ عليها .

ه — **المجاز** : وقد المّ به في مثل قوله : كفّو عني أيديكم والسنتكم ، أي امتنعوا عن مباراتي بالقتال والجدل .

•

خطب ابي حمزه الشاري

خطبته في أهل المدينة

نبذة في سيرته :

هو المختار بن عوف الأزدي ، كنيته أبو حمزة ، ولقبه الشاري ،لأنه كان من جماعة **الشراة** وهم فريق من الخوارج سموا أنفسهم كذلك لأنهم **اشتروا الجنة** بأرواحهم .

كان ابو حمزة زعيماً من زعماء **الازارقة** ، أصحاب نافع بن الازرق ، فلما هزمهم الحجاج وشتّت شملهم ، فرّ ابو حمزة الى اليمن وحضرموت وكثيراً ما كان يأتي مكة في موسم الحج ليحرك المسلمين ضد الخليفة الأموي ، ويحضهم على قتاله .

فلما كانت السنة ١٢٨ هـ ظهرت فرقة جديدة من الخوارج تدعى الإباضية كان يتزعمها عبدالله بن يحيى الكندي ، فانضم ابو حمزة اليه وكان **خطيباً** مفوهاً ، **ومناضلا** عنيفاً ، **وقائداً** عسكرياً عارفاً بأساليب الحروب ، فبعثه عبد الله الى مكة في جيش من اتباعه ، فدخلها منتصراً بعد ان حارب جيش الامويين ، ودخل المدينة عام ١٣٠ هـ — ٧٤٧م. ولقد كان على شيء كثير من **الدهاء** وحسن **السياسة** ، فاستمال أهل المدينة اليه ، وأحسن معاملتهم ، لكن الامويين عاجلوه بجيش كثير العدد ، فتصدى له ابو حمزة بمن معه ، فانهزموا وقتل منهم عدد وفير ، وفرّ هو الى مكة ، ثم قبض عليه **وصلب** مع جماعة من زعماء الخوارج وكان ذلك في اواخر سنة ١٣٠ هـ.

خطبه :

تمثل خطب ابي حمزة موقف الخوارج في العصر الأموي وعقيدتهم في الدين والخلافة ونقمة أصحاب الضمائر الطّاهرة على ما ساد في ذلك العصر من مجون وفسق

واغتصاب لتعاليم الدين . واولى الخطب التي تذكر له القاها في المدينة ، إثر افتتاحه لها ، إذ قال :

« يأهْلَ المَدينةِ : سألْناكم عن ولاتِكم هؤلاء ، فأسأتُم — لعمر الله — فيهم القَوْلَ ، قلتُم ، والله ، ما فيهم الذي يَعْلَم ، أخذوا المالَ من غير حلّه ، فوضعوه في غَيْرِ حقّه، وجاروا في الحكم، فحكمو بغير ما أنزل الله ، واستأثروا بفيئنا ، فجعلوه دولةً بين الأغنياء منهم ، وجعلوا مَقَاسِمَنا وحقُوقَنا في مُهُور النّساءِ ، وفروج الإماء[1] ، فقلنا لكُم :

تعالَوا نحْن وأنتُم الى هؤلاء الّذين ظلمونا وظلموكم ، وجاروا في الحكم ، فحكموا بغير ما أنزل الله ، نناشدهم اللهَ ان يَتَنَحّوا عنّا وعنكم ، ليختار المسلمون لأنفسهم ، فقلتم : لا يفعلون ، فقلنا لكم : تعالوا نحن وأنتم نقاتلهم ، فان نَظْهَرْ نحن وأنتم ، نأتِ بمن يُقيمُ فينا وفيكم كتاب الله وسنّة نبيّه محمد صلى الله عليه وسلم ، فقلتم : لا نَقْوى على ذلك ، فقلنا لكم : فخلّوا بَيْننا وبَيْنَهم ، فان نَظْفَر نَعْدل في أحكامهم ونحملكم على سنّة نبيّكم صلى الله عليه وسلّم، ونقسم فيئكم بَيْنكم، فأبَيْتم وقَاتلْتُمُونا دُونَهم، فقَاتَلْنَاكم وقَتَلْنَاكُم ، فأبْعَدَكُم الله وأسْحَقكم[2] »

وهذه الخطبة تُظْهر البواعث التي حدت بالخوارج الى الثورة، وهي، جميعا ، مستمدّة من تعاليم الدين وما انتُهِك واستُحِلّ من حرماته . فالولاة الأمويون اغتصبوا المال وانفقوه في غير وجهه واستأثروا بالفيء وقسموه للاثرياء ليضاعفوا بذلك من ثروتهم ومنعوه عن الفقراء فازدادوا املاقا وفقرا ، ثم انهم انصرفوا عن التقوى الى الفجور ، يبذلون أموال المسلمين مقاضاةً لمهور النّساء واتّباعا لهن ، اغراقا في الشهوة والفجور . اما في المقطع الثاني فانه يبرّر قتاله لأهل المدينة ، مقدما

---

١ — في رواية : « وسألناكم : هل يقتلون بالظن ! نعم ، وسألناكم : هل يستحلون المال الحرام والفرج الحرام ! فقلتم نعم » .

٢ — الطبري ، ٩ : ١٠٧ . الاغاني ، ٢٠ : ١٠٣ شرح ابن أبي الحديد ، ١ : ٤٠٨ . العقد الفريد ، ٢ : ١٦٢ .

البينات التي تبرئه من التجنّي والظلم ، قائلا انه دعاهم بكل حيلة ليؤازروه على مغتصبيهم وظالميهم ، اما بمناشدتهم التنحي أو بالتعرض لهم بالقتال ، مجتمعين معا او ان يدعوهم يقاتلوهم منفردين ، فلم يقبلوا على أيٍّ منها ، وابوا ذلك كل الاباء ، مما اقتضى على الخوارج قتالهم .

ولقد سعى ابو حمزة في هذه الخطبة ، مجملة ، الى تبرير ثورته على الأمويين من جهة وقتاله لأهل المدينة من جهة ثانية . واذا كان قد ألمّ في الأولى بالمبررات الدينيّة فانه عرض في الثانية الى المبررات المنطقية المنطلقة من الاصول والحدود الدينية .

والخطيب ينزع في ذلك الى شيء من الشّورى فيمن يتولى عليهم ويسعى الى تأليفهم وإزالة البغضاء من نفوسهم . الا ان الفكرة الاعمق التي ترتبط بوجدان الجماعة كانت الافكار التي حرّض بها المسلمين على حكّامهم . فهو يثير الفقراء منهم على ذوي الثراء الفاحش غير المشروع ، وذوي العفّة والتقوى على اصحاب الفحش والمجون . وقد يكون الخطيب ألمّ في ذلك باسباب وبواعث حقيقية . إلا انه وُفّق في تأويلها وتعليلها بما يثير المسلم ويحضّه ويحرّضه ، إذ اوثقها بمبادىء العدالة الاجتماعية والحدود الاخلاقية . وابو حمزة يتشدّد على فكرة العدالة الاجتماعية ويذكر بكل ما يشير اليها . ففي خطبة أخرى له في أهل المدينة ، نراه يقول :

« يأهل المدينة ، مررْتُ بكم في زمن الأحول هشام بن عبد الملك ، وقد أصابتْكم عاهةٌ بثماركم ، وكتبْتُم اليه تسألونه أن يضع خراجَكم عنكم ، فكتب إليكم بوضعه عن قوم من ذوي اليسار منكم ، فزاد الغني غنى والفقير فقرا ، فقلتم : جزاك الله خيرا ، فلا جزاكم الله خيرا ، ولا جزاه خيْراً »[1] .

وفي هذه الخطبة اليسيرة يظهر ابو حمزة بعض الغضب ، دون ان يستشيط فيه وينقم به اذ يتمنّى على أهل المدينة ان يفوتهم وولاتهم الخير ، لانهم قبلوا بالظلم وبقسمة أرزاقهم للاثرياء ولان ولاتهم قسموها لهم ورشوهم بها . ولقد ألمّ بجملة أوضحت وعيه لمعنى الظلم الاجتماعي إذ قال : « فزاد الغني غنى ، والفقير فقرا » .

---

١ – الطبري ، ٩ : ١٠٨ . الاغاني ، ٢ : ١٠٣ .

الا ان أشهر خطبه هي التي القاها في المدينة ، بعد ان بلغه ان اهلها يعيبون اصحابه لحداثتهم إذ قال :

« يأهل المدينة ، قد بلغتني مقالتكم لأصحابي ، ولولا معرفتي بضعف رأيكم وقلة عقولكم ، لأحسنت أدبكم ، ويحكم ! ان رسول الله صلى الله عليه وسلم أُنزل عليه الكتاب ، وبيّن له فيه السنن ، وشرع له فيه الشرائع ، وبيّن له فيه ما يأتي وما يذر ، فلم يكن يتقدم الا بأمر الله ، ولا يُحجم الا عن أمر الله ، حتى قبضه الله اليه صلى الله عليه وسلم ، وقد أدى الذي عليه ، وعلّم المسلمين معالم دينهم ، ولم يدعهم من أمرهم في شبهة ، وولى أبا بكر صلاتهم ، فولاّه المسلمون أمر دنياهم ، حين ولاّه رسول الله صلى الله عليه وسلم أمر دينهم ، فعمل بالكتاب والسنّة ، وقاتل أهل الردة ، وشمّر في أمر الله ، حتى قبضه الله اليه ، والأمّةُ عنه راضون ، رحمة الله عليه ومغفرتُه ، ثم وُلي بعده عُمَر بن الخطاب ، فسار بسيرة صاحبه ، وعمل بالكتاب والسُنّة ، وجنّد الاجناد ، ومصّر الامصار ، وجبى الفيء وفرض الأعطية ، وشمّر عن ساقه ، وحسَرَ عن ساقه ، وجلَدَ في الخمر ثمانينَ ، وجمع الناس في شهر رمضان وغزا العدوّ في بلادهم ، وفتح المدائنَ والحصون ، حتى قبضه الله اليه ، والأمة عنه راضون ، رحمة الله عليه ورضوانه ومغفرته . ثم وُلّي من بعده عثمان بن عفّان ، فسار ستّ سنين بسيرة صاحبيه — وكان دونهما — ثم سار في الست الأواخر بما احبط به الأوائل ، واضطرَبَ حبل الدين بعدها ، فطلبها كل امرىء لنفسه ، واسرَّ كل رجل منهم سريرة ابداها الله عنه ، حتى مَضَوا على ذلك ، ثم ولّي علي بن ابي طالب ، فلم يبلغ من الحق قصداً ، ولم يرفع له مناراً ، ثم مضى لسبيله .

ثم ولي معاوية بن ابي سفيان ، لعين رسول الله صلى الله عليه وسلم وابن لعينه[1] ، وجلف بن الأعراب وبقيّةٌ من الأحزاب ، مؤلّفٌ طليقٌ فسَفَكَ الدَمَ الحَرَام ، واتّخذ عبادَ الله خوَلاً[2] ، ومَالَ الله دُوَلاً[3] ، وبغى دينه عوجاً ودغلاً[4] ،

---

١ — اشارة الى ان النبي لعن ابا معاوية اذ شاهدهم يسوقون بعيراً فلعنهما ، جميعاً .

٢ — خولا : خدما . ٣ — اي متداولا . ٤ — الدغل : الفساد .

وأحل الفَرْج الحرام ، وَعمِلَ بما يشتهيه ، حتى مضى لسبيله ، فألْعَنُوه لعنة الله ، ثم ولـّى بعده ابنه يزيد ، يزيد الخمورِ ، ويزيد الصقورِ ، ويزيد الفهودِ ، ويزيد الصّيودِ ، ويزيد القرود[1] ،الفاسق في بطنه ، المأبون[2] في فرجه ، فخالف القُرآن ، واتّبع الكهّان ، ونادم القرْدَ ، وعمل بما يشتهيه حتى مضى على ذلك ، لعنه الله ، وفَعَل به وفَعَل ، ثم ولى مروان بن الحكم ، طريد لعين رسول الله صلى الله عليه وسلم وآله وابن لعينه ، فاسق في بطنه وفرجه ، فالعنوه والعنوا آباءه .

ثم تداولها بنو مروان بعده ، أهل بيت اللعنة ، طُرَدَاءُ رسول الله صلى الله عليه وسلم وآله ، وقوم من الطُّلقاء ليسوا من المهاجرين والأنصار ، ولا التّابعين بإحسان ، فأكلوا مال الله أكْلا ، ولعبُوا بدين الله لعْبا ، واتّخذوا عباد الله عبيداً ، يُورثُ ذلك الأكبر منهم الأصغر ، فيا لها أمة ! ما أضيعها وأضعفها ! والحمد لله ربّ العالمين ثم مَضَوا على ذلك من سيء أعمالهم ، واستخفافهم بكتاب الله تعالى ، قد نَبَذوه وراء ظهورهم ، لعنهم الله فألعنوهم ، كما يستحقّون ، وقد ولى منهم عمر بن عبد العزيز ، فبلغ ولم يكد وعجز عن الذي أظهره حتى مضى لسبيله — ولم يذكره بخير ولا بشرٍّ .

ثم ولـّي يزيد بن عبد الملك ، غلامٌ ضعيفٌ سفيه ، غير مأمون على شيء من أمور المسلمين ، لم يبلغ أشده ، ولم يؤنس رشْدَه ، وقد قال الله عز وجل : « فان آنستم منهم رشداً ، فادفعوا اليهم أموالهم[3]. فأمر أمة محمد في أحكامها وفروجها ودمائها أعظم عند الله من مال اليتيم ، وان كان عند الله عظيما ، غلام مأبون في بطنه وفرْجِه ، يشرب الحرَام ، ويأكل الحرَام ، يلبس بردتَيْن قد حيكتا له ، وَقُوّمَتَا على أهلهما بألف دينار وأ كثر وأقل ، قد أُخِذَت من غير حلِّها ، وَصُرِفت في غير وجهها ، بعد ان ضُرِبت فيها الأبشار[4] وحلـّقت فيها الأشعار

---

١ — اشارة الى ان يزيد كان يقتني القرود يلهو بها .

٢ — المابون : المتهوم .

٣ — هذه الاية هي في اليتامى .

٤ — الابشار : ج. بشرة : ظاهر الجلد .

وهتكت فيها الأستار ، واستحلّ ما لم يحل الله لعبد صالح ، ، ولا لنبيّ مُرْسل ، ثم يُجلس حبّابة عن يمينه وسلاّمة عن شماله ، تُغنّيانه بمزامير الشيطان ، الصّراح المحرّمة ، نصّاً بعينها ، حتى مزق حلّتيه ، ثم التفت اليهما فقال اتأذنان لي ان أطير[1] فطر الى لعنة الله ، وحريق ناره ، وأليم عذابه، طر الى حيث لا يردّك الله .

ثم ذكر بني أمية وأعمالهم وسيرهم فقال : « اصابوا إمرة ضائعة ، وقوماً طغاما جهّالا ، لا يقومون لله بحقّ ، ولا يفرّقون بين الضلالة والهدى ، ويرون أن بني أميّة أرباب لهم ، فملكوا الامر ، وتسلّطوا فيه تسلط ربوبية ، بطشهم بطش الجبابرة ، يحكمون بالهوى ، ويقتلون على الغَضَب ، ويأخذون بالظنّة ، ويعطلون الحدود بالشّفاعات ، ويأمنون الخونة ويقصون ذوي الأمانة ، ويأخذون الفريضة من غير موضعها ، ويضعونها في غير أهلها ، وقد بيّن الله أهلها ، فجعلهم ثمانية أصناف ، فقال : « انمــا الصّدقات للفقراء والمسّاكين والعاملين عليها والمؤلّفة قلوبهم وفي الرّقاب والغارمين وفي سبيل الله وابن السبيل[2] »، فاقبل صنف تاسع ليس منها ، فاخذ كلها ، تلكم الفرقة الحاكمة بغير ما أنزل الله ، فألعنوهم لعنَهُم الله .

واما اخواننا من هذه الشيعة — وليسوا باخواننا في الدين ، لكني سمعت الله عزّ وجل وقال في كتابه : « يا ايها الناس قد خلقناكم من ذكر وانثى ، وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا » —فانها فرقة تظاهرت بكتاب الله ، واعلنت الفرية على الله ، لا يرجعون الى نظر نافذ في القرآن ، ولا عقل بالغ في الفقه ، ولا تفتيش عن حقيقة الصواب ، قد قلدوا امورهم أهواءهم ، وجعلوا دينهم العصبية لحزب لزموه ، واطاعوه في جميع ما يقوله لهم غيّاً كان او رشداً ، ضلالة او هدى ، ينتظرون الدول في رجعة الموتى[3] ، ويؤمنون بالبعث قبل الساعة ، ويدعون علم الغيب

---

١ — اشارة الى قول يزيد اثر سماعه حبابة وسلامة المغنيتين إني عازم على ان يطير . اغاني ج ٣ : ١٤٨

٢ — الصدقات : الزكاة . المؤلفة قلوبهم : الدين اتقوا اذاهم عن الاسلام لقاء مال .

٣ — اشارة الى عودة الامام الغائب عند بعض الشيعة .

لمخلوق ، لا يعلم أحدهم ما في بيته ، بل لا يعلم ما ينطوي عليه ثوبه ، أو يحويه جسمه ، ينقمون المعاصي على أهلها ، ويعملون اذا وُلُّوا بها ، يُصرون على الفتنة ولا يعرفون المخرج منها ، جفاة في دينهم ، قليلة عقولهم[1] ، قد قلدوا أهل بيت من العرب دينهم ، وزعموا ان موالاتهم لهم تغنيهم عن الاعمال الصالحة ، وتُنجيهم من عقاب الاعمال السيئة ، قاتلهم الله انى يؤفكون[2] .

فأي هؤلاء الفرق يأهل المدينة تتبعون ، أم بأيِّ مذاهِبِهم تقتدون ؟ وقد بلغني أنكم تنتقصون أصحابي ! قلتم هم شَبَاب أحداث وأعراب جُفَاة ، وَيْحَكم يا أهل المدينة ! وهل كان أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم وآله المذكورون في الخير إلاَّ شبابا أحداثا ؟ أمَا والله إنّي لعالم بتتابعكم فيما يضرُّكم في معادكم . ولولا اشتغالي بغيركم عنكم ما تركْتُ الأخْذ فوق أيديكم. شباب والله مُكتهلون[3] في شبابهم ، غضيضة عن الشرِّ أعينهم ، ثقيلة عن الباطل أرجلهم ، أنضاء عبادة ، واطلاح سَهَر[4] ، باعوا أنفُساً تموت غداً ، بانفس لا تموت أبدا . قد نظر الله إليهم في جوف اللَّيل ، منحيةً أصلابهم على أجزاء القرآن ، كلَّما مرّ أحدُهم بآية من ذكر الجنَّة ، بكى شوقا اليها ، واذا مرَّ بآية من ذكر النَّار شهق شهقة ، كأن زفير جهنَّم بين أذنيه ، أكَلَت الأرض رِكَبَهم وأيديَهم وانوفهم وجباههم ، ووصلوا كلال[5] اللَّيل بكلال النَّهار ، مصفرَّة ألوانهم ، ناحلة أجسامهم ، من طول القيام ، وكثرة الصيام ، مستقلّون لذلك في جنب الله ، موفون بعهد الله ، منجزون لوعد الله، حتى اذا رأوا سهام العدو وقد فوَّقت ورماحهم وقد أشرعت[6] وسيوفهم وقد انتضيت[7] ، وبرقت الكتيبة ورعدت

---

١ – اشارة الى اعتقادهم بالغيبيات .
٢ – يؤفكون : يقلبون رأيهم .
٣ – مكتهلون : اي عاقلون .
٤ – اطلاح : ج الطلح : المهزول .
٥ – الكلال : العياء .
٦ – فوقت : اي اعدت للرمي ، اشرعت : سددت .
٧ – انتضيت : سلت .

بصواعق الموت ، استخفوا بوعيد الكتيبة لوعيد الله ، ولم يستخفوا بوعيد الله لوعيد الكتيبة ، ولقوا شَبَا[1] الأسنَّة ، وشائك السهام ، وظبات السيوف بنحورهم ، ووجوههم وصدورهم ، فمضى الشاب منهم قدما ، حتى اختلفت رجلاه على عنق فرسه ، واختضبت محاسن وجهه بالدماء ، وعفَّر[2] جبينه بالثرى ، وانحطت عليه طير السماء ، وتمزقته سباع الأرض ، فطوبى لهم وحسن مآب ، فكم من عين في منقار طائر طالما بكى بها صاحبها في جوف الليل من خوف الله ، وكم من يد قد ابينت عن ساعدها ، طالما اعتمد عليها صاحبها راكعا وساجدا ، وكم من وجه رقيق ، وجبين عتيق ، قد فلق بعمد الحديد ، ثم بكى ، وقال : آه ، آه ، على فراق الاخوان ، رحمة الله على تلك الابدان ، وأدخل أرواحهم الجنان . »

وهذه الخطبة قد تقسَّم على النحو التالي :

١) رأيه في النبيّ والخلفاء الرّاشدين الذين امتدحهم ، واقتصر من ذلك على امتداح عثمان في السنوات الستّ الأولى من ولايته .

٢) رأيه في معاوية وابنه يزيد ، وقد أخذ على الأول أنَّه من بقية الأحزاب ومن الطلقاء وأنّه بغى واستحلّ أموال المسلمين وعَقَّبَ على ذلك بلعنه . وأخذ على ابنه لهوه ومجونه وانصرافه الى الخمرة والصَّيد وتربية القِرَدَة والصُّقور ومخالفته للقرآن وعقَّب على ذلك بلعنه .

٣) رأيه في خلافة المَرْوانيِّين ، عامة ، الذين أكلوا مال الله وجعلوا الخلافة وراثيَّة ثم عَقَّب بلعنهم من دون عبد العزيز . وخصَّ يزيد بن عبد الملك بأشدّ الهجاء والتقبيح ذاكراً شربه للخمر وارتداءه للأردية الباهظة الثمن ومجالسته للمغنيات وسكره .

٤) رأيه في الشيعة الذين جعلوا دينهم العصبيّة لحزبهم مُنْتظرين رجعة المَوْتى قبل السَّاعة مدَّعين علم الغَيْب ، مُثيرين الفِتَن ويعقِّب على ذلك بالقول : قاتلهم الله أنَّى يؤفكون .

---

١ – شبا : حـ شباة : حد كل شيء .
٢ – عفر : مرغ .

٥) العودة الى مخاطبة أهل المدينة الّذين يُعيبون أصحابه لحداثتهم ، فيَصِف صُحْبه ويَقْرنهم بأصحاب النبيّ في مقطع يمثل آية هؤلاء القوم المتعبِّدين .

تحليل

مدحه للنبيّ : يَنْهج ابو حمزة في هذه الخطبة نهجا دينيا لاعتماده مبادىء الدين وتعاليمه في النظر الى الأشخاص وتقييم أقوالهم وأفعالهم . فهو يمتدح النبيّ بمُضيّه على هدى ما أوحيَ اليه به وبإقدامه وإحجابه ، وفقْا لارادة الله . فالنبيّ قد أوفى الى الكمال في خلافة الله على ولاية المسلمين ، إذ أقام دولة دينيَّة يأتمر أبناؤها بأوامر الله . وهكذا فان عقيدة الصّلاح لم تكن بالنسبة الى ابي حمزة عقيدة عقليّة ، تُظهر ما يحقّقه من رغبات الرعيَّة في أمنها ومالها وازدهارها ، بل في الاقامة لحدود الدين فيها . والفرد ليس مواطنا في ذلك المجتمع ، بل هو مؤمن .

سائر الخلفاء : أما الخلفاء من دون النبيّ ، فانّه قيَّم قيَمَهم بالنسبة الى ما أُثِر عن النبيّ فيهم ، أي بالكتاب والسُّنَّة والجهاد وفرض الأعطيات العادلة وإقامة حدود الدّين . وإذ ذكر أبا بكر أشار الى قتاله لأهل الردَّة ، مُمْتدحا إيَّاه بذلك ، كأنَّه كان يقصر عليه فضيلته الكبرى . فالخوارج كانوا يرون في الجهاد نوعا من العبادة والصّلاة العَمَليَّتين ، إذ كان المؤمن يَفْتدي فيه خالقه بدمه ويؤثره حتَّى على حياته . وهو ، كذلك ، إذ ذكر عُمَر نوَّه فيه بفضائل كان الخوارج يؤثرونها كالجَلْد في الخمرة ثمانين ، وغزو العدو في بلاده وفتح المدائن والحصون .

وهكذا نستطيع ان نستشفّ من خلال هذه الخطبة العامل الذاتيّ الوجدانيّ الذي أثَّر في نفس الخطيب ، بصورة لا واعية وجعله ينظر في الخلفاء الراشدين ، منوِّها فيهم بالتشمير في سبيل الله واقامةحدود الدين ، فكأنّ العقيدة الخارجيَّة كانت قد تحققَّت فيهم .

رأيه في معاوية : وفي القسم الثاني من الخطبة ينقضّ على معاوية ، فيهجوه ويدعوه « لعين رسول الله وابن لعينه » اشارة الى يوم جاء أبو سفيان على جَمَل أحمر يقوده عُتْبه ابنه ويسوقه معاوية ، فرآهم الرّسول ، فقال : اللّهُمَّ الْعَنْ

الرَّاكِبَ والقائِدَ والسَّائِقَ » . وأبو حمزة يدنو في هذا القول الى الشّيعة ، دون أن يذهب مذهبهم ، إذ كانوا يندّدون بمعاوية في خلافته بمثل هذا القول . ثم نَقَمَ عليه وهجاه بما أتاه ، قبل خلافته من مناوأة للدّين الذي ولج عليه مع الأحزاب وأُلِّف فيه بالمال ولم يعتنقه إلاّ بعد ان دخل النبيّ مكّة عليه به . كما نقم عليه وهجاه ، بما أتاه إثر تولّيه للخلافة في الاسلام ، إذ استعبد الناس وأذلهم واستأثر بمال المسلمين لخاصته وأهله ، باغيا في الدّين ، مُفْسداً فيه . ونظرة أبو حمزة في معاوية هي نظرة موتورة ، حاقدة ، جرى فيها مجرى سواه وبخاصة الشيعة ، إذ لم يكن الخوارج ينعون على المسلم أعماله قبل ان يعتنق الاسلام ، بل يحكمون عليه بها ، إثر انخراطه في عقيدته . ولم يكن هؤلاء يعتبرون المسلم بأصله ولا يرفعونه على من دونه به ، بل لا يمايزون بين المسلمين ، إلاّ بما أُثِرَ عنهم من فضل و تقوى .

وهكذا فان نظرته اليه تعدت العقيدة الخارجية الى النقمة والوتر ، فيما اقتصر في تقييمه لابي بكر وعُمَر عليها وحسب من دون سواها .

رأيه في يزيد : واما يزيد بن معاوية ، فإنه يستشيط غضبا عند ذكره ويلقّبه بالفاسق لتَنَعُّمه في حكمه بنعيم الشّهوة وإقباله فيه إقبالة ملوك الدّنيا من دون الآخرة. ولقد تعفّت فيه آثار الخشية والزهد ، وتوهم ان الدنيا مقيمة على إقبالها ، فجعل يَحتْسي الخمرة المحرَّمة ، إشباعاً للذّة الحواس ويربي الصقور والفُهود والقرود، يترفّه بها وينصرف الى مراقبتها ومداعبتها ، وقد كانت رمزاً لخلوّ ذهنه من الهموم الجليلة والغايات البعيدة واقتصار أمره على العناية بأمور لا يتفرَّغ لها ذوو البأس والرّصانة . ولقد تباينت الصورة التي ترسّمها لمعاوية وابنه يزيد . إذ اخذ على الأول كفره القديم بالاسلام واستبداده بالسّلطة فيه ، بينما تعرض في يزيد لخنوعه وهوانه وقلة شأنه وهيبته. توسّل في التعبير عن الأولى النقمة وعن الثانية النقمة والسخرية معا .

رأيه في بني مروان : اما بنو مروان ، فينعتهم بمثل ما نعت به الامويين ، من كونهم ملعونين وطُلَقاء مشيرا الى استبدادهم بالناس ، الا انه يحنق عليهم خاصة لتوارثهم الخلافة . وقد كان الخوارج يرون ان احق المسلمين بها ، هو اتقاهم ،

لا فرق في ذلك بين عربيّ وأعجمي أو قُرَشيّ أو من إليه . وكانوا يصدرون ، كذلك ، عن الشّورى فيما بينهم بشأن السلطة ، لذلك نراه يَحْنق أشد الحَنَق لتَعَاهد السلطة بينهم وتنازعهم بشأنها واستئثارهم بها .

يزيد بن عبد الملك : وكما أجهض حقده على يزيد بن معاوية ، فإنه يُجْهضه ، كذلك، على يزيد بن عبد الملك الذي أسرف في المجون بما لم يُعْهد في سواه وجالس المغنّيات كأنهن حاشيتُه ، كما كان يتحلى بالحلي ويتوشّى بالوشي ، ممّا كان يأنف منه الخوارج أشد أنفة . ولقد وصف احتساءه للخمرة بالقول : انها خالطت روحه ولَحْمه ودمه وغلبت سورتها على عقله » . ثم تراه يلعنه ويتمنّى له أن يطير الى الجحيم .

أهل الشيعة : أما أهل الشيعة ، فانهم لا يرجعون الى القرآن، بل الى أهوائهم. فمن تعصب لفرقته منهم وتحزّب لها وأطاع إمامه طاعة عمياء وآمن بالخرافات والبعث قبل الساعة ، فقد اكمل دينه من دون الاعمال الصالحة .

وصفه لاتباعه من الخوارج :

١ ـ التقوى والطهارة والصلاة :

الا ان أفضل ما أُثر في تلك الخطبة وَصْفه لاتباعه وما هم عليه من تقشُّف وزهد وضنى ومن شجاعة وبأس في القتال ، ابتغاءً لمرضاة الله . فهم « شباب ، ولكنهم مُكْتَهِلون في شبابهم » ، اي انهم لا يعرفون نزق الشباب وطيشه وميله الى اللهو والمجون ، بل ان التعقل غلب عليهم ، فبدَوا كالكهول في رزانتهم وعقولهم وعزوفهم من المنكر . ثم يقول : « غَضِيضَة عن الشّر أعينُهم ، ثقيلة عن الباطل أرجلُهُم. » والاغضاء عن النظر الى الشّر هو تعبير عن تنكره له ، حتى بالنيّة والخاطرة ، فهم لا يتفكرون به ولا يقبلون عليه ، بل يغمضون أبصارهم عما يثير تجاربه فيهم ، لئلا يقعوا منه في خطيئة النفس ، ان لم يقعوا في خطيئة الجسد . كما ان أقدامهم ثقيلة عن الباطل ، أي انهم لا يتفكرون بالشر ولا يواقعونه أو

يأتون به . ولقد وردت هذه العبارة ، وكأنها أفسدت سُبُل الغلوّ التي كان يلمّ بها الخطيب ، اذ ان تثاقل الخطى يدل على البطء ولا يدل على الانقطاع والاحجام مماينافض المعنى الذي انتقاه وترسّمه فيما سبق. الا أننا اذ نتولى هذه النبذة في مؤدّاها الايحائي ، نرى انها قد تستقيم في سياق النصّ وما أوحى به من زهدهم وانقطاعهم عن المنكر . ثم يردف بالقول : « إنّهم أنْضَاء عبادة وأطلاح سَهَر » أي أنهم أقاموا على الصَّلوات وامْتَنَعوا عن شهواتهم ، يُنفقون اللَّيل بالسَّهر والتهجّد حتى شَحَبُوا وهزلوا تُقىً وترهّبا ، لايشبعون مطامع نفوسهم ولا يُغَذّونها بما تنزع وتميل اليه ، إذ يصحبونها على غير الفة ورغبة في الإقامة ويَتُقُون من دونها الى نفس أكثر كمالا لا يُصيبها الموت ، الى النّفس الخالدة بين أحضان ربها . ويكرر أبو حمزة هذه المعاني ويصورها بصورها الحسيّة ، استكمالا للمعنى وايضاحاً له بالقول : «قد نَظَرَ الله اليهم في جوف اللّيل ، مُنْحَنِيةً أَصْلابُهم على أجزاء القرآن » وهذه العبارة هي إعادة لقوله : « أطلاح سهر » . الا انها أضافَتْ إليها خاصة التَمْثيل ، إذ صوّرهم ، وهم ساهرون ، وقد انحنوا على القرآن ، يطالعون فيه ويتأمّلون به ، مُؤْثرين السَّهر في العبادة على النَّوم ، طلباً للراحة . وقد استكمل تمثيله لشخوصهم في العبادة وانقطاعهم اليها بالقول : « أَكَلَتْ الأرْضُ رِكبَهُم وأنوفَهُم وجِباههُم » ، أي انهم لا يزالون يَسْجدون سجوداً شديداً تقرّحت منه وجوههم . فهم ، هكذا ، إما قارئون للقرآن وإما ساجدون ، أي ان ذكر الله لا يفارق أذهانهم ولا يدعهم يغفلون عنه لأية مسرّة من مسرّات الدّنيا . وأبو حمزة يصور ايثارهم للآخرة على الدنيا بالقول: «كلما مرّ أحدُهم بآية من ذكر الجنة ، بكى شوقاً اليها ، وإذا مرَّ بآية من ذكر النّار ، شهق شَهْقة كأنّ زفير جهنّم بين اذنيه » . ولعل هذه الإشارة إلى تَقَيُّدهم بتقواهم ، قد توهم السّامع انهم لا يبتغون الخير كغاية في ذاته ، بل لما يَعْقبه من سعادة موعودة ولذّة مشهودة . فهم يؤجّلون اللّذة العاجلة الى اللّذة الآجلة ، ولم يُوفُوا الى الصّفاء الصّوفي في العبارة ، كما عبرت عنه رابعة العدوية بقولها : «يا رب اني احبك لا طمعا بنعيمك ولا رهبة لجحيمك » . فهؤلاء الخوارج هم مؤمنون ، مصدّقون ، وهم كذلك متعبّدون يتولون النصّ بظاهره ، ، ولا ينفذون فيه، وليسوا بفلاسفة يؤوّلونه

وينظرون في المعنى النهائي للعبادة . فالايمان الخارجي هو الايمان المباشر ، العفوي ، الساذج الذي لا تُريبُ به ريبة ولا تختلج اختلاجة أو شُبُهْة، وهو إيمان السّامع والمصدّق وليس ايمان الباحث .

وكما عمد الخطيب الى ايضاح ما أجمله من أمر عبادتهم، فانه يغفل كذلك ما أوضحه من أمر نضوِّهم بالقول : وَصَلوا كَـلال اللّيلِ بِكَـلال النّهار ، مصفرّةً ألوانُهم ، نَاحِلَةً أجْسامهم ، من طول القيام وكثرة الصيام.

٢ ـ **الجهاد والموت السّعيد في سبيل الله** : تلك كانت صورة الموادعة والمسالمة فيهم ، يتكرّسون فيها للعبادة في سننها المأثورة ، حتى إذا دعاهم داعي الجهاد في سبيل الله خرجوا من جلود الحملان الوادعة وبدوا كالأسود المتوثبة، المتحفّزة . فهم يستخفون بوعيد الكتيبة ولا يخشون الموت ، بل يُؤثرونه لانه يعفّي على آثامهم جميعا ، ويضمن لهم النجاة وانتجاع أحضان الله . فمن قُتِل ، أي من قدّم روحه وحياته للدّفاع عن أمر الله ، فإن الله يُحييه ويُثيبهُ ويجازيه . فمهما أرعدت الكتيبة وأبرقت ، فانهم لا يرتعدون ولا يَجْبُنون ، بل انهم يصمون آذانهم عنها ، أو أن آذانهم تُلْفى صمّاء عنها لأن زفير جهنم يملأها ويثيرها . ثم نراه يمثل ذلك ويفصّله كدأبه بالقول : « فمضى الشّابُ منهم ، قدما حتى اختلفت رجلاه على عُنق فرسه واخْتُضِبَتْ مَحَاسن وجهه بالدماء وعفّر جبينه بالثرى وانحنى عليه طير السماء وتمزّقته سباع الأرض ». وهذه الصورة تمثل استهتارهم بشأن الموت ، لا يحتالون للنّجاة ولا يحترصون بل يواجهونه بنحورهم وصدورهم . أما تمثيله لما يُصيب جثثهم ، إثر الموت ، فهو سبيل للتأثير بالردّة والتناقض . فبعد ان مثّل شبابهم، عاد فمثّل جثثهم ليُضاعف من عظم الشعور ببسالتهم وتضحيتهم .

القطعة بالنسبة الى الفن الّذي تنتمي اليه: الخطابة :

تعتبر الخطابة فنّ الاقناع بالدّرجة الأولى لأنها تهدف الى غاية التزامية يعبر فيها الخطيب عن آرائه ومواقفه . فهي تسعى لذلك ، في تحويل الأفكار الى عواطف تثير السّامع وتحضّه على اعتناق عقيدة الخطيب أو تبنّي موقفه ، متوسّلا الخيال ، حيناً لترجمة المشاعر الى صور دون ان يتخلّى عن المنطق الذي يمدّه بالحقائق .

وهكذا فان الخطيب ينزع عن حقيقة منطقية بالنسبة إليه ، يضرمها ويصهرها بعاطفته ويصورها بخياله ، متدرّجاً ، متطوّراً ، مؤدّياً الأدلة والبيّنات الصّادرة عن اقتناعه العاطفي ، ملمّاً بالمقابلات والنتائج ، مستمدّاً من تجاربه ومعارفه الخاصّة .

وللخطبة ، فضلا عن ذلك . بناء خاص في بعض جوانبه ، تنمو فيه من مقدمة عامة الى الموضوع الذي يعرض فيه الخطيب آراءه بشتّى الوسائل ، مفضيا الى خاتمة يوجز بها ما قدّمه ، خالصا الى الحقيقة التي أراد ان يقنع السّامع بها .

كيف تبدو هذه المقطوعة بالنسبة الى هذا الفنّ ؟

١) **بناء الخطبة** : لهذه الخطبة بناؤها الخاص الذي احتذى فيه الخطيب على سنّة الخطابة المأثورة دون ان يتعمّد ذلك تعمّداً . فمهد بمقدّمة مبتسرة أوجز الباعث الذي أزجاه الى القائها ثم شطر ، مباشرة ، الى موضوعه،فاعتمد فيه الادلة والقرائن التّاريخيّة واقتفى فيها على آثار التاريخ ، منطلقاً من مطلع الدعوة في عهد النبي الى الأحداث القائمة في عصره والتي تواقع فيها مع مناوئيه ، كما بيّنا .

٢) **العرض الخطابي والعرض التاريخي** : وهناك تباين بين العرض الخطابي الذي قدّمه أبو حمزة والسّرد التاريخي إذ قد بدا الخطيب متحفّزاً ، موتوراً ، يعقّب على ما يتلوه من أحداث بالرِّضا والسّخط في الفاظ صريحة مباشرة ، عبّر عن رضاه بما ذكره عن النبي والخلفاء الرّاشدين وقد بدا **رضاه** في مثل كلامه عن النبيّ :

ـ فلم يكن يتقدّم إلا بأمر الله ولا يحجم إلا عن أمر الله ، حتى قبضه الله إليه .
أو قوله عن أبي بكر :

ـ وولّى أبا بكر صلاتهم ، فولاه المسلمون أمر دنياهم ، .. فعمل بالكتاب والسُّنة وقاتل أهل الرّدة وشمّر في أمر الله ، حتى قبضه الله إليه والأمة عنه راضون رحمه الله وكذلك قوله عن عمر :

ـ ثم وُلّي بعده عُمَر بن الخطاب فعمل بالكتاب والسنّة وجنّد الأجناد ومصّر الأمصار .. حتى قبضه الله اليه والأمّة عنه راضون رحمة الله عليه ورضوانه ومغفرته .

أما مظاهر **التسخّط** ، فبدت في مثل قوله عن معاوية :

لعينُ رسول الله وابن لعينه ، جلف من الإعراب ... فالعنوه لعنه الله .

وعن ابنه يزيد :

ـ يزيد الخمور ... الفاسق في بطن امه .. لعنه ألله وفعل به ما فعل .

وكذلك في مثل قوله :

ـ ثم تداولها بنو مروان.. بيت اللعنة فأكلوا مال الله . لعنهم الله تعالى ، فالعنوهم كما يستحقون .

وفي هذه الأقوال ، جميعا ، أصَدَرَ فيها عن رضا أو سخط ، علّل الأحداث بالنسبة الى عقيدته وموقفه . فهو لم يعتزل عنها ليؤدّيها في موضوعية ، بل أولج ذاته فيها ولوّنها بالوان انفعساله ، مازجـا بين الذات والموضوع ، صـادراً عن العاطفة والانفعال ، وهو أمر مأثور في طبائع الخطابة ، به يحقق الخطيب غايته من اقناع السامعين بتحويل الإفكار الموضوعية الى عواطف انفعالية ذاتية . وقد كان أرسطو يميّز بين الأذلة الخطابية والأدلة العقلية العلمية ، خاصاً الأولى بخصائص الاثارة والايحاء والذاتية ، قاصراً الثّانية على الموضوعية والبحث والتحليل . وهكذا فان الأحداث واقعية ، تاريخية، اما تعليلها فخطابيٌّ حماسيٌّ .

٣) **صورتان متناقضتان** : انتهج أبو حمزة في هذه الخطبة نهجا منطقيـا مُحْكما ، جارى فيه سياق التاريخ الاسلامي ، متدرِّجا من الخلفاء الراشدين الى الامويين فالمروانيين ، مُوفيا من ذلك كله الى جماعته كما قدّمنا . وهو لم يتبع ذلك السياق الزّمني التاريخي الا ليفيد منه في اظهار صلاح قضيته وصواب أمره . ولقد أدّى في هذه الخطبة صورتين متناقضتَين : الصّورة الأولى مثّل بها فساد من تولوا عليهم مفنِّداً التّهم فيهم ، هاجياً لهم ، ومزْرياً بهم ، وحانِقاً عليهم ، باعثاً في روْع المستمعين شعوراً بوجوب الثورة عليهم والاقتصاص منهم والتنكيل بهم . أما الصُّورة الثانية ، أي صورة أتباعه ، فهي نقيض الأولى اتّخذ أصحابها فيها الزّهد بدلا من الفحش والطمع ، والتّقوى بدلا من حبِّ الدنيا ومالوا الى إرادة الله عن إرادتهم ، فكأنهم هم الذين يمثّلون سبل الخلاص والنجاة ، مما دأب عليه الأوّلون .

وهكذا فان المقدّمات الطويلة التي مهّد بها لوصف اتباعه كانت ، في الواقع ، محاولة لاظهار حتميّة الثورة التي قام بها هو واتباعه ، ولم تكن أداةً للاستطراد والتمويه واجهاض الحقد وحسب .

٤) **خطبة دينيّة في موضوع سياسي** : ان هذه الخطبة ، بالرغم من قيامها في العصر الأموي ، تناقض الخطبة الأموية العامة التي تنقاد للمؤثرات والبواعث السياسية وتُقيم المعاني والحدود بالنسبة الى صالح الدولة وأمنها واستقرارها . ولقد بدا أبو حمزة، بخلاف ذلك ، ينطلق من الدين الى السياسة ، بدلا من الانطلاق من السياسة الى الدين . وهو يؤدي البيّنة ويقيمها بالنسبة الى تعاليم الاسلام . فخطبته دينية في مجال سياسي ، بينما كانت الخطبة الاموية سياسية قد تعمد الى بعض البينات الدينية لدعم الرأي والعقيدة .

٥) **اسلوب السَّرد** : اقتضى عليه موضوع الخطبة اسلوب السَّرد والتقرير في معظمها ، فذكر الأحداث وعقَّب عليها ، موافقاً أو مسفّهاً ، مظهراً نقمته ورضاه وفقا للأحداث والأشخاص . فالاسلوب التقريري هو الأعم عليها .

٦) **الاكثار من النعوت** : أكثر من ايراد النُّعوت في مواضعها استجلاء للفكرة واحاطةً بها أو مبالغة فيها من مثل قوله : « ثم ولي معاوية بن ابي سفيان ، لعين رسول الله، جلف من الاعراب وبقية من الأحزاب ، مؤلّف طليق » . أو قوله : يزيد الخمور ويزيد الصقور ويزيد الفهود ويزيد الصّيود ويزيد القرود ، الفاسق في بطنه ، المأبون في فرجه » أو قوله :« فتداولها بنو مروان بعده ، اهل بيت اللعنة ، طرداء رسول الله وقوم من الطلقاء ، ليسوا من المهاجرين والانصار » . ومثل ذلك أيضاً :«ثم ولي يزيد بن عبد الملك غلام ضعيف ، سفيه ، غير مأمون على شيء من أمور المسلمين ، لم يبلغ اشده ولم يؤنس رشده .»

وهذه الصفات والنعوت تتكرر حول الأشخاص الذين يتعرض لذكرهم ويُصدر عليهم أحكامه أو يُبدي بصددهم آراءه .

٧) **دور الخيال** : ومع ان أبا حمزة اعتمد التقرير والوصف الداخلي للاشخاص، فانه لم يتنكّب عن الصورة في مواضعها البليغة حيث يطغى عليه الانفعال والخيال ، فلا يقتصر على ايراد الأحداث بواقعها المباشر ، بل يؤدّيها بمشهد يضاعف من ايحائيتها وجماليتها . ولقد طغى الاسلوب الصوري على وصفه لاتباعه مما أضفى عليه بعض الوجدانية ، فيما طغى اسلوب التقرير على ذكره لمن سبق من الخلفاء والأمراء. فهو يعظمهم بالقول: « غَضِيضَةٌ عن الشّر أعْيُنُهم، ثقيلة عن الباطل أرجلهم ، مُنْحنية أصلابهم على أجزاء القرآن». ويصف كذلك أمرهم في الجهاد فيقول : « وَبَرَقَتْ الكتيبة وَرَعَدَتْ بِصَوَاعِقِ الموت » .

٨) **خيال حسّي** : الا ان خياله يقتصر على التمثيل الحسي ولا يتعداه الى الخلق والابتكار . فهو يرفد واقعية الفكر والانفعال لديه ولا يسوقهما الى عوالمه ويؤدي لهما الصورة النائية القصيّة . ولقد أدى فيه معادلة للفكرة ، دون تأويل لها أو اضفاء بعد روحي عليها . فهو اذ يقول : « لقد أكلَتْ الأرض ركبهم وأيديهم وأنوفهم وجباههم»،يعتمد الصّورة الواقعيّة النقليّةالّتي تضاءلت فيها بواعث الخيال وامداؤه. وكذلك في قوله : « فكم من عين في منقار طائر طالما بكى صاحبها في جوف الليل من خوف الله » . وهكذا فإننا لا نقع في خطبته على خيـــال قرآني مبتكر ، فذّ ، أو خيال شبيه بخيال عليّ أو الحجّاج ، إذ ان تجارب أبي حمزة تختصّ بالصّدق في القول والفكر ، دون ان تنطوي على عمق فكري او ثقافة انسانية عميقة . ولقد مثل الخوارج ، غالبا ، العنف الصّادق الساذج التفكير ، والذي تتضاءل فيه الفتوح الروحية والفكرية ، بخلاف المتصوفة . فهؤلاء قد تكرسوا تكرسا داخليا للدّين ، فيما اقتصر منه الخوارج على مظاهره وشعائره ونصّه الخارجي .

٩) **الصنعة** : يبدو ابو حمزة وكأنه أعدّ خطبته اعداداً مُحْكماً وولج عليها في باب الصّنعة التي لا تقصر في مجال الايقاع دون ان يعيقَها ذلك عن جدّية التعبير والإيضاح. وقد تجلّت الصنعة في تعمّده للأسجاع الكثيرة في الجمل المتقاربة المتخطّفة كقوله : « جلْفٌ من الأعْراب وبقيّة من الأحزاب . اتّخذ عباد الله خَوَلا ومال الله دُوَلا وبغى دينه عوجا ودغلا » ، « يزيد الفهود ويزيد الصّيود ويزيد القرود ، فخالف القرآن واتبع الكهان » .

الاان الاسجاع لاترهق الخطبة بل ترد فيها ببعض الوشى ، وتضاعف من غنائيّتها ، فيما يلم من دونها بمقاطع كثيرة مرسلة الاداء ، آثر فيها الايقاع بصيغ العبارة على الايقاع بالاسجاع .

ومن ملامح الصنعة ، كذلك الجناس الكامل والناقص والجناس هو رديف للسّجع ، يوحي ايحاءه ويؤثر تأثيره ويجري على مذهبه في الصّنعة ، كقوله : « فسار بسيرة صاحبه وجنّد الأجناد ومصّر الأمصار – فاكلوا مال الله أكلا ، لعبوا بدين الله لعبا واتخذوا عبيد الله عبيداً .

الخطبة بالنسبة الي مؤثّمرات العصر :

اذا نظرنا الى هذه الخطبة بالنسبة الى مؤثرات العصر ، نقع فيها على عنصرين رئيسين : العنصر الديني والعنصر السياسي . في الأول تطالعنا الانشقاقات العقائدية في الدين الاسلامي ، إذ بدا بعض اتباعه وقد اخضعوا للمآرب السياسيّة ، فيما بدا البعض الآخر وهم الخوارج ، ملتزمين بمبـادئه الاولى ، يأنفون فيه من اللين والسياسة ولا يقبلون من دون القرآن والسنة المباشرة أي تأويل أو فتوى أو اجتهاد . وهذه الخطبة تمثل صوت المسلمين الشديدي الايمان ، الفطريين في العصر الأموي .

أما الناحية السياسية فتظهر في تلك الفتن التي كانت تحدثها العقائد في ذلك العصر ، تقضّ بها مضجع الدولة وتستحل أجزاء منها وتخلع عنها سلطة الخليفة ، مخلّفة فيها الفوضى والدّمار . وثورة الخوارج ليس سوى واحدة من الثورات المتعدّدة التي كان يقوم بها مناوئو الدّولة ، منذ مقتل الحسين وقيام المختار والتوابين للمطالبة بدمه ، واعتزال الخوارج عن فريقي النزاع وقتالهما لاصحابهما ، جميعا .

•



نماذج في نقد الشعر العباسي

١ ـ في الشعر

١ ـ الخمرة في شعر أبي نؤاس : طراق الليل ومدعي الفلسفة .

٢ ـ أبو تمام في وصف عمورية .

٣ ـ البحتري في وصف أيوان كسرى .

٤ ـ ابن الرومي في رثاء ابنه الأوسط ووصف وحيد المغنية .

٥ ـ المتنبي في مدح سيف الدولة وهجاء كافور .

٦ ـ أبو فراس : أراك عصي الدمع ـ الحمامة الباكية .

٢ ـ في النثر

١ ـ مقدمة في النثر بين عبد الحميد وابن المقفع .

٢ ـ ابن المقفع في كليلة ودمنة : الحمامة والثعلب والأسد والثور

٣ ـ الجاحظ : مقاطع من نقده ـ قصة أهل البصرة .

٤ ـ النثر بين عبد الحميد وابن المقفع والجاحظ .



نموذجان من شعر ابي نؤاس

طرّاق الليل - دع عنك لومي

وفتيةٍ كمصابيح الدّجى غُررٍ . شمٍّ الانوفِ. من الصِّيدِ المَصَاليت[١]
صالوا على الدّهر باللهو الذي وصلُوا فليس حَبْلُهُم منهُ بمبتُوتِ[٢]
دار الزمانُ بأفلاكِ السُّعُودِ لهمْ وعاجَ يحنو عليهم عاطفَ اللّيتِ[٣]
نادمتُهمْ قرْقَفَ الإسْفَنْط صافيةً مشمولة سُبِيَتْ من خمر تكريتِ[٤]
من اللّواتي خطبناها على عَجَلٍ لما عَجَجنا بربّاتِ الحوانيتِ[٥]
في فيلقٍ للدّجى كاليمِّ ، ملتطمٍ طامٍ يُحارُ به من هَولِه النوتي[٦]
إذا بكافرةٍ شمطاءَ قد برزت في زيٍّ مُختشع لله . زمِّيت[٧]
قالت: مَنِ القومُ قلنا: مَن عرَفتِهمُ من كلّ سمحٍ ، بفرط الجود منعُوتِ

---

١ – مصابيح الدجى : كناية عن النجوم . غرر : بيض . الصيد : جمع أصيد وهو الرافع رأسه كبراً . المصاليت : الشجعان .

٢ – ليس بمبتوت : ليس بمقطوع .

٣ – الليت : العنق قال الشاعر :

تلفت نحو الحي حتى وجدتني وجعت من الاصغاء ليتاً وأخدعا

٤ – قرقف : من اسماء الخمر . الاسفنط : الطيبة الرائحة ، المعتقة من عصير العنب . تكريت : بلد بين بغداد والموصل .

٥ – عججنا : صحنا .

٦ – الفيلق : الجيش . اليم : البحر . طام : ممتلىء . النوتي : الملاح في البحر .

٧ – شمطاء : عجوز . مختشع : خاشع من الخشوع والاختشاع والخضوع والسكون والتذلل . زميت : موقر .

حلّوا بدارك مجتازينَ . فاغتنمي بذلَ الكرامِ ، وقولي كيفما شيتِ

فقد ظَفِرْتِ بصفو العيش غانمة كغُنْمِ داودَ من أسلابِ جالوتِ[1]

فأحْيِي بريحهم في ظلّ مكرُمةٍ حتى إذا ارتحلُوا عن داركم مُوتي

قالت: فعندي الذي تبغونَ فانتظروا عند الصباح ، فقلنا : بلْ بها إيتي

هي الصباحُ تحيل الليلِ صفوتُها إذا رمتْ بشرار كاليواقيتِ

رمْيَ الملائكةِ الرُّصّادِ إذْ رجمتْ في الليل بالنَّجمِ مُرَّادَ العفاريتِ[2]

فأقبلت كضياء الشمس ، نازعةً في الكأس من بين دامي الحصر منكوت[3]

قلنا لها: كم لها في الدّن مذْ حُجِبَتْ؟ قالت: قد اتُّخِذَتْ من عهدِ طالوتِ[4]

كانت مخبَّأةً في الدّنِّ ، قد عَنَسَتْ في الأرضِ ، مدفونةً في بطن تابوتِ[5]

فقد أُتيتُمْ بها من كُنْهِ معدنها فحاذرُوا أخذَها في الكأسِ بالقوتِ[6]

تُهدى إلى الشَّرب طيباً عند نكهتِها كنَفْحِ مِسكٍ ، فَتيقِ الفار ، مفتوتِ[7]

كأنها بزُلالِ المُزْنِ إذْ مُزِجَتْ شبّاكُ درّ على ديباجِ ياقوتِ[8]

يُديرُها قمرٌ في طرفه حَوَرٌ كأنما اشْتُقَّ منه سحرُ هاروتِ[9]

---

١ – جالوت : هو الذي انتصر عليه داود وهو حدث في قصة طويلة يستطيع من أراد ان يستزيد منها ان يرجع اليها في تفسير الكشاف او البيضاوي او كتاب قصص القرآن ص ١٨٢ وما بعدها .

٢ – الرصاد : جمع الراصد وهو الذي يقف بالمرصاد يرقب . المراد : جمع مارد وهو العاتي .

٣ – المنكوت : الملقى على رأسه .

٤ – طالوت : احد ملوك بني اسرائيل ، اختاره الملك النبي صموئيل ، وقد زوج احدى بناته لداود في قصة طويلة يرجع اليها من يريد الزيادة في كتاب قصص القرآن ص ١٨٥ وما بعدها .

٥ – عنست : طال لبثها في بيت اهلها بعد بلوغها سن الزواج ولم تتزوج .

٦ – الكنه : جوهر الشيء .

٧ – الفار : المسك او وعاؤه .

٨ – المزن : السحاب الابيض الممتلىء بالماء . الديباج : الحرير المنقوش معرب ووجه الشبه لا يخفى في شباك الدر وديباج الياقوت .

٩ – الحور : شدة بياض بياض العين في شدة سواد سوادها .

وعندنا ضاربٌ يشدُو فيطربُنا ... «يا دارَ هندٍ بذاتِ الجزعِ حُيِّيتِ»
إليه ألحاظُنا تُثْنى أعنَّتُها ... فلو ترانا إليه كالمباهيتِ[1]
من أهل هِيتٍ، سخيِّ الجرم ذي أدبٍ ... له أقول، مزاحاً، هاتِ يا هيتي ![2]
فينبري بفصيح اللحن عن نغمٍ ... مثقَّفاتٍ . فصيحاتٍ بتثبيتِ
حتّى إذا فلكُ الأوتار دار بنا ... مع الطُّبول ظلَلنا كالسبابيتِ[3]
فُزنا بها في حديقاتٍ مُلفَّفةٍ ... بالزَّندِ والطَّلحِ والرُّمان والتوتِ
تُلهيكَ أطيارُها عن كلِّ مُلهيةٍ ... إذا ترنَّم في ترجيعِ تصويتِ[4]
لم يَثْنني اللهو عن غِشيانِ مَوردِها ... ولم أكن عن دواعيها بصمِّيتِ[5]
حتّى إذا الشَّيبُ فاجاني بطلعته ... أقبِح بطلعة شيب غير مبخوتِ[6]
عند الغواني إذا أبصرنَ طلعتَهُ ... آذنَّ بالصَّرمِ من ودّ وتشتيتِ
فقد ندمتُ على ما كان من خَطَلٍ ... ومن إضاعةِ مكتوبِ المواقيتِ[7]
أدعوكَ سُبحانَكَ اللّهُمَّ فاعفُ كما ... عفوتَ يا ذا العلى عن صاحب الحوتِ[8]

---

١ – المباهيت : المتحيرون ذهولا ودهشة وجواب لو محذوف والتقدير لعجبت من حالنا

٢ – هيت : واد بالعراق . وهيتي متصلة بياء النسب .

٣ – السبابيت : السبت وهو مفردها الرجل الكثير النوم والمقصود أنهم من فرط إصغائهم وسكونهم للنغم ، وتعلق عيونهم بناقري الأوتار وقارعي الطبول بدوا كأنهم نائمون .

٤ – ملهية : مغنية عازفة . ترنم : تغني .

٥ – غشيان موردها : اتيانه . الصميت : الكثير الصمت .

٦ – فاجاني : فاجأني ، غير مبخوت : غير مجدود من البخت أي الحظ .

٧ – خطل : خطأ .

٨ – صاحب الحوت : يونس بن متى من نينوى وقصته معروفة . انظر كتاب قصص القرآن ص ٢٤٠ وما بعدها .

نبذة في سيرته : نشأ أبو نواس في بيئة خليعة ، كثر فيها المجون ، والاسراف بالعربدة والمنكر . وقد كانت والدتــه ، إثر ترملها ، تدير خمارة ، وتقيم بين المجّان والعابثين ، دون حرج . لهذا كان من الطبيعي ان يتولد لدىّ الشاعر ميل الى المجون ، تطعّم ، وتضاعف بتأثير النزعة الالحادية التي سيطرت عليه ، بعد ان تفقّه بعلم الكلام والفلسفة ونفذ الى كفر بالدين والقيم ، وسائر المثل التي ما انفك الانسان يقدسهــا . ولقد ظهر مجونه ، في قصــائده الخمريــة المختلفــة ، خاصة تلك التي كان يتصدّى فيها للحديث عن تهتكه وعربدته مع بعض صحبــه . وفيما يلي نُلِمّ بنقد إحدى قصائده التي تغلب عليها النزعة القَصَصيّة ، متمثلين بها ، على شعره الخمري ، بالإضافة الى مجونه وتهتكه .

ايجاز المضمون : استهل الشاعر قصيدته بذكر الفتية الذين يصحبهم ، فإذا هم نيّرون كالمصابيح ، شجعان ، مصاليت ، يصولون على الدهر الذي يكاد لا يطلع عليهم الا بأفلاك السعود ، ولا يبدو الا حانياً عليهم .

ولقد جعل الشاعر ينادم هؤلاء الفتية الخمرة الطيبة ، المعتقة ، المجلوبة من تكريت . وقــد خُطبت عــلى عجل ، فيما اقبلوا على احــدى صاحبات الحوانيت ، عبر الليــل المدلهمّ كاليم المتلاطم « الذي يحار من هوله النوتي » . أما صاحبــة الخمارة ، فهي شمطاء ، كافرة ، تتظاهر بالخشوع والتزمّت . وقد جعلت تتحرى عنهم ، فقالوا لها : كما ترين فتية الكرم ، المنعوتون « بفرط الجود » . فاغتنمــي من مرورهم عليك ، مثلما غنم داوود من أسلاب جالوت . واحْيي بما تغتنمينــه منهم « حتى اذا ارتحلوا عن داركم موتي » .

فأجابتهم : لديّ ما تطلبون ، لكنني لن آتي بها اليكم قبل الصباح ...

فتداركوها وقالوا : « إيتي بها . فهي الصبــاح بالذات ، تتوهّــج بشرار كالياقــوت .

فأقبلت بها كضياء الشمس . فسألوها عن عمرها فقالت لهم : من عهد الملك داوود ، خبئت بالدنّ بقبرٍ تحت الأرض . أمّا رائحتها فكالمسك إذا مزحت تصبح كأنها « شباك درّ على ديباج ياقوت . »

وكان يجتمع حواليهم قينة وضارب يقول : « يا دار هند بذات الجزع حييت . » وقد انثنت اليه ألحاظهم كالمباهيت . فانغامه فصيحات اللحن . ظلّ يغنيهم بها . حتى أصبحوا كالسبابيت أي كالقوم الذين اخذهم النوم .

بعدئذٍ . ينصرف الشاعر الى وصف الحدائق المزدانة بالرّمان والتوت والطلح والطيور . تلك كانت حالة الشاعر مع الخمرة ومصاحبة المجّان . حتى إذا ألمّ به الشيب الذي ليس له حظٌ عند الغواني ، ندم على حياته المستهترة . وجعل يدعو الله ان يعفو عنه كما عفا عن صاحب الحوت .

فضيلة الحوادث : يبدو منذ المطلع ان القصيدة تقوم على فضيلة الحوادث والسرد القصصي . فهو يقول :

« وفتيةٍ كمصابيح الدجى غُررٍ شُمّ الأنوف من الصيد المصاليتِ

صالوا على الدهر باللهو الذي وصلوا فليس حبلهمُ منه بمبتوتِ

دارَ الزمانُ بأفلاكِ السعود لهم وعاج ينحو عليهم عاطفَ الليتِ

ليست هذه الابيات ، في الواقع ، سوى مقدمة للقصة،فهي لم تعقد المشكلة بعد ، ولم تظهر لنا الا بعض الملامح الخارجيّة ، وقد اقتصرت على وصف الفتية، صحب ابي نواس. فاذا هم كما ظهروا، ابداً، في شعره، شجعان ، نيرو الوجوه . شرفاء، كرام . وهذا المعنى ليس مختصاً به، وانما سلف من قبل كسائر معاني الخمرة ، فقد كان ألمّ به طرفة بقوله :

نداماي بيضٌ كالنجوم وقينةٌ تروحُ علينا بين بردٍ ومُجسد

وكذلك قول الأعشى عن صحبه :

رُجح الأحلام في مجلسهم كلما كلبٌ من الناس نبح

أو قول أبي النواس ذاته عبر قصيدة أخرى :

في ندامى سادةٍ نجبٍ أخذوا اللذات عن أمم

الا ان صحبه هؤلاء ، يمتازون على من عرفوا ، سابقاً ، بشجاعتهم . فهم يَصولون على الدّهر باللهو ، ويدور بهم في فلك السعود وينحني عليهم . أي ان هؤلاء لا يدعون الدهر يستبد بهم ، بل يستبدون هم به للذّتهم ومتعتهم . وهذا المعنى تردّد ، غالباً ، في شعره إذ رأيناه يقول :

دارت على فتيةٍ دان الزمانُ لهم فما يصيبهم إلا بما شاؤوا

ولقد كسا هذا المعنى بشيء من الفذلكة الفلسفية المشبع بها جوُّ العصر . فقد كان القوم ، عصرئذٍ ، يخيّل اليهم أن الإنسان مطيّة للقدر . فجعل ابو نواس يدّعي ان الدهر مطيّة له ولصحبه .

الخيلاء : كما انه يمثل لنا واقعاً نستشهد به على تأثير الخمرة ، في نفوس شاربيها ، فهي تعتّريهم بالخيلاء والزهوّ ، حتى يتشبّه لهم ، انهم ذوو سلطة ، جعلتهم فوق الناس وفوق الدهر . والعرب كانوا قد ادركوا ذلك منذ الجاهلية ، إذ قالوا ان الشيطان ذبح على جذوع الكرمة طاووساً ، مشيرين الى ما في شرب الخمرة من تأثير بالادّعاء والاختيال .

وقد أسلف الأخطل بذكر هذا المعنى ، إذ جعل يتطاول أمام عبد الملك بقوله :

إذا ما نديمي علّني ثم علّني ثلاثَ زجاجاتٍ لهنّ هدير
خرجتُ أجرُّ الذيل تيهاً كأنني عليكَ ، أميرَ المؤمنينَ ، أميرُ

ولعلنا إذ نتقصّى ، ايضاً ، يتحقق لنا ان شيئاً من هذا الشعر الخيلائي سلف في أدب الخمرة الجاهلية ، كما في قول المنخل اليشكري :

واذا شربت فانني رب الخورنق والسدير

أو قول حسان بن ثابت :

ونشربها فتتركنا ملوكاً وأسداً ما ينهنهنا اللّقاء

وهذه المعاني جملة ، تتفق مع ما ذهب اليه أبو نواس . إلا أنه في ذلك جارى طبيعة العصر الذي عاش فيه ، معتمداً الاسراف بالمبالغة ؛ فكأنما نعيش معه في قلب اسطورة مستحيلة . ان الأخطل واليشكري وحساناً تخايلوا أنهم خلفاء أو ملوك . أما ابو نواس وصحبه ، فقد ارتفعوا عن الملوك والأسياد ، واخضعوا للذّاتهم الدهر ذاته . ولا نعجبن لذلك ، لأن الشعراء العرب كانوا يتواطأون ، بعضهم على البعض الآخر ، فقد اعتقدوا ان المعاني هي محدودة ، متكرّرة . وليس ثمة مجال للابداع ، فاقتصر همّهم على العناية بالعبارة ، حتّى جعل واحدهم يعتزل نفسه أيمّا اعتزال . إلا اننا ، بالرغم من المستحيل الذي يعترينا ، عندما نتلو شعر أبي نواس ، نظلّ نشعر ان وراء تلك المبالغة المسرفة روحاً شفّافة ، حيّة تلقي ظلها أو تدفع من حرارتها ، فنتأثر ونعجب بالرغم من مستحيلها .

بعد هذه المقدمة التي مهّد بها للقصة ، انبرى الآن لوصف الخمرة بنعوتٍ مترددة أبداً في شعره ، وفي شعر من سبقه ومن يعاصره من أدباء الخمرة :

الوصف القصصي :

نادمتهمُ قرقفَ الاسفنطِ صافيةً	مشمولةً ، سبيت من خمر تكريتِ
من اللواتي خطبناها على عجلٍ	لما عجبنا بربّات الحوانيتِ
في فيلقٍ للدُجى ، كاليمّ ملتطمٍ	طامٍ ، يحار به من حوله النوتي
اذا بكافرةٍ شمطاء قد برزت	في زيٍّ مختشعٍ لله زميّتِ
قالت: من القوم؟ قلنا: مَن عرفتهم	من كلّ سَمحٍ بفرط الجود منعوتِ

يلم أبو نواس في البيت الاول من هذه المجموعة بحادثة جديدة ، إثر الحادثة الأولى ، فاذا هم يتنادمون على خمرة مشمولة ، طيبة الرائحة ، جلبت من بلدة تكريت . وما عتم ان ادبر الى ملاحقة الحوادث حتّى طلع علينا بتلك العجوز الشمطاء التي تتظاهر بثوب البراءة ، بينما هي تدير خمارة للّهو والمجون.أن وصف الخمرة الذي أشار اليه يكاد لا يستوقفنا كثيراً ، لانه شائع مبتذل ، بينما يلفتنا سلوك تلك العجوز التي تخشى ان تظهر للطارقين ، لئلا يكونوا من الشرطة . هذا ما يدلنا على

واقع العصر حيث كثر الفجور في الخمارات . حتّى أقاموا عليها حدوداً . وأخضعوها للمراقبة ، فجعل السكارى يغامرون في سبيل قنصها وشربها .

أما الحديث الذي يجري بين هذه العجوز وبين أبي نواس وصحبه . فينتقل بالقصة الى جو الحوار المسرحي . اذ جعلوا يتحدثون فتجيبهم . او تسأل هي فيجيبون . وهكذا . فان أبا نواس يمازج في خمرياته بين السرد القصصي والعرض المسرحي . وقد حرص على ان يقدم إلى الخمارة ليلاً لأن ذلك أدلُّ على تعلقه بها وإسرافه فيها . مما لو طلبها نهاراً أو عشوة . فهو لا يُقبل . كما نرى في هذه القصيدة . وسائر القصائد . إلا بعد ان ينام الناس والسكارى وحتّى صاحب الخمارة . لهذا نراه يحرص على إظهاره وقد أوصدت أبوابه واشتمل عليه النوم . حتّى إذا هتفوا به انتفض من سريره،وقام مهرولاً مذعوراً. وأبو نواس، في ذلك . يجارى خط المبالغة الذي اعتمده منذ المطلع . فكما انه صال على الدهر . هنالك ، متجاوزاً شعراء الخمرة الذين كانوا يصولون على الملوك ، نراه هنا يدمن الخمرة ويقبل عليها دون انقطاع . حتّى انه يكاد يبتدىء فيما يتهالك ويعجز الآخرون ، مرتفعاً بذلك عليهم جميعاً . وقد نشهده مغالياً بأساليب قاتمة . لا تشخص بوضوح . حتّى نميط اللثام عنها ونستطلعها بصورة غير مباشرة . والواقع . ان هذا الإنعام باظهار اسوداد حلكة اللّيل ، انما هو إنعام باظهار ولعه بالخمرة . وبقدر ما تشتدّ حلكة اللّيل ، ويستحيل الطروق فيه ، بقدر ذلك يشتدُّ إدمان أبي نواس للخمرة . فالمبالغة في ذلك البيت تتّجه الى الليل مباشرة ، ولكن غايتها الحقيقية هي إظهار عتوّ ابي نواس وصحبه .

الاسراف بالغلوّ : بعد ان ذكر شدّة إقبالهم على الخمرة والحاحهم بها، انصرف الشاعر ، الآن،الى ما استهلّ به في المطلع ، إذ جعل يصف جوده وجود صحبه . وقد جرى في ذلك ، ايضاً متابعاً خطّ الغلوّ ، حتّى جعل صاحبة الخمارة تغنم منهم بقدر ما غنم داوود من جالوت . لا شك انه ليس ثمّة نسبة بين ما سوف تغنم تلك العجوز منهم ، وما غنم داوود من جالوت ، فكأن الفرق بين تينك الغنيمتين ، كالفرق بين التاريخ والملحمة . إن أسلاب جالوت هي ملحمة لما ارتزقت به

صاحبة الخمارة من أبي نواس وصحبه . إلا أننا بالرغم من استحالة هذا المعنى وتجاوزه حدود الاشياء ، نظل نستسيغه ، لأن الشاعر لا يدّعيه حقيقة ، ولا يطلب منا أن نصدّقه ، وانما كان يتماجن به . وهـــذه الميزة هي من جديد أبي نواس في شعر الخمرة ، أو بالأحرى من الخصائص التي ظهرت لديه وتمادى بها كأنه إنفرد بذلك الأسلوب الذي يتظاهر بالجدّ ، فيما هـو ينطوي عـلى الهزء والسخرية والدعابة . وهكذا تتحوّل المسرحية الى ملهاة تستثيرنا وتستخفنا .

نفسيته من خلال سلوكه : ان أبا نواس في مثل هذه القصائد، يكاد لا يعرف الشعر الصرف ، يلمُّ بفلذة وجدانية وأخرى وصفية ، بالاضافة الى ما شهدناه من حوار مسرحي قصصي ، وتعداد للحوادث ، حتى غلبت على هذا النوع من الشعر الخمري ، الملهاة لأن طروقهم في تلك الساعة المتأخرة ، وظهور تلك العجوز الشمطاء بالإضافة الى سيماء ابي نواس وصحبه ، ان ذلك يستضحكنا ويبهجنا . ولعل الملهاة تظهر سافرة ، مؤكدة في البيت الثاني إذ يقول :

« فاحييَ برِبحهمُ في ظـلِّ مكرُمـــةٍ   حتى إذا ارتحلوا عن داركم ، موتي »

هذا بيت دعابة واستخفاف ، لكنه، في الآن ذاته ، عميق الدلالة على واقـــع هؤلاء المجان الذين يتهتكون ويستهترون ، حتى بمعيشة الناس وحياتهم . اللذة هي رائدهم . وبعدئذ ، لا يهمهم أسَعُدَ الناس أم تعسوا ، أماتوا أم لبثوا أحياء . ولعل موقف أبي نواس اللامبالي من هذه المرأة ، هو عنوان لموقفه من الحياة او من الناس جميعاً . كما انه يظهر أنانيته وإسرافه في طلب اللّذة لذاته ، دون ان يهتمّ لواقـع الآخرين أو مصيرهم . فالتصرف أو السلوك الخارجي يشفُّ عن الدوافع والبواعث النفسية التي ادّت اليه . ولشاعر لم يأبه لمصير تلك المرأة ، لأنه يستخف بكل شيء ، وربما بالحياة نفسها . وقد طالما تعرّض النقاد الى تحليل نفسيّة أبي نواس ، مدّعين ان المجانة الحسية نتجت عن ميله لمتعة الخمر . إلا ان الواقع يُظهر ان الخمرة لم تدعه يستخفُّ بالحياة وانما كان لديه شبهُ يقين يوعز له بعقمها وتفاهتها ، فلم يعد يحترم قوانينها وفضائلها ، ولا يحترم أيضاً اناسها . وكما تساوى موت تلك العجوز وحياتها بالنسبة اليه ، كذلك تساوت بالنسبة إليه جميع مظاهر الحياة ومقوّماتها . لقد

كان ينظر الى الفضيلة كما نظر الى هذه المرأة ، لا يهمه ماتت أو ازدهرت ، وارتفع مستوى الاخلاق ام تدنّى ، لأن كفره المطلق العام أدّى به الى الكفر بكل ما يتشعّب عن الحياة وما يتصل بها .

قصّاص ماهر : بعد هذا البيت المستهتر ، يعرض لنا الشاعر جواب تلك العجوز بقـوله :

قالت: فعندي الذي تبغون فانتظروا	عند الصباح . قلنا : بل بها إيتي
هي الصباحُ تخيلُ الليلَ صفوتها	إذا ما رمت بشرار كاليواقيتِ
رَميَ الملائكةِ الرّصادِ اذ رَجمت	في الليل بالنّجمِ مرّادَ العفاريتِ
فأقبلت كضياء الشمس نازعةً	في الكأس من بين دامي الحصر منكوتِ
كانت مخبأةً في الدنّ قد عنست	في الأرض ، مدفونة من عهدطالوتِ

لقد توسل الشاعر بحيلة جديدة ليغالي بالخمرة . وهو في ذلك قصّاص ماهرٌ ، يعرف كيف يوقّع الحوادث او بالاحرى كيف يسبب الحادثة اللاحقة من الحادثة السابقة ، ليؤدي معناه . فهو لم يجعل العجوز تقول « ابقوا للصباح » الا ليفيد من ذلك ويستثمره في المبالغة بشعاع الخمرة التي تشرق كالصباح وتغير الحلكة التي كان قد تحدّث عنها والتي تشبه البحر المتلاطم الامواج . وهكذا ، نرى أن أبا نواس ماهر في مقابلة المعاني وافادة اللاحق فيها من السابق . فالليل المدلهمُ الذي تقدّم ذكره أفادنا في اظهار ادمانه الخمرة ، كما أسلفنا ، وأفاده الآن في اظهار شدة شعاع الخمر . وبقدر ما يشتد ظلام ذلك الليل ، بقدر ذلك يبالغ الشاعر باظهار شعاع الخمرة . وهكذا نرى ان أبا نواس كانت له شبه هندسة فنية قائمة عبر القصيدة . فهو لم يعد يهذي بها هذياناً كما شهدنا في شعر الاعشى أو الاخطل ، وانما باتت تجري من ضمن اسلوب عام ، لا يتأدى فيها المعنى من البيت الذي خصّص له ، بل من الابيات السالفة جميعاً لانه نتيجة لها . أن أبا نواس كان يُعدُّ لوصف شعاع الخمر منذ ان تحدث عن الليل الحالك . ولم يجعله حالكاً الا في سبيل استغلاله لاظهار توهج الخمرة . ذلك

يدلنـــا على ان أبا نواس أفاد من حضارة العقل العباسي والبناء ، فلم تعد تتطور قصيدته من خلال العبث والهذيان ، بل جعل يوقّع الابيات ويمهد للمعاني احدها من الآخر حتى كأن القصيدة وحدة متماسكة حية ، ولم نعد نستطيـع ان نعبث بنظام ابياتهـــا . فلو جعلنا البيت الذي يحـــدث فيه عن الليل بعد الذي تحدث فيه عن الخمرة ، لالتبست القصيدة وتعقدت ، وربما انعدمت دلالتها . وهذا من جديد الشعر العباسي عامة وأبي نواس خاصة .

أما تشبيه الخمرة بالصبح ، فهو تشبيه شائع ما لبث يجري ضمن خط التقابد العام الذي يشبه الخمرة آناً بالنار، وآونة بالجذوة ، وحيناً بالوهج او الشعاع ، وهي جميعاً معانٍ متقاربة متناسخة افتقدت جذوة الفطرة وبداهة التشبيه وحيويته .

ثقافة العصر : الا أننا نشهد في شعر أبي نواس بالاضافة الى ما اسلفنا من تجديد ، اعتماده على ثقافة العصر الجديد . فلقد رأيناه يشبه غنيمة العجوز بغنيمة داود من اسلاب جالوت . والآن رأيناه يشبه الشرار الذي تتوهج به الخمرة ، بالشرار الذي سبق ان رجمت به الملائكة العفاريت المتمردين .

وهو في ذلك يفيد من القصص الديني الذي شاع ، عصرئذ، والذي يقول ان بعض الملائكة تمردوا في السماء فرذلهم الله ورجمتهم الملائكة بالنجوم ، فاصبحوا يعرفون بالشياطين . ونرى ذلك في نسبة قدمها الى عهد طالوت ، وهو احد ملوك بني اسرائيل،وهذا، جميعاً،لم نكن نشهده في ما سلف من أدب الخمرة خاصة ، وفي الادب العربي عامة . فابو نواس عرف كيف يصهر ثقافة العصر عبر اسلوبه وتجربته ، ولم يدعها تسيطر عليه كما سيطرت على ابي تمام ، ومسلم بن الوليد في ازياء البديع والزخرفة والفسيفساء اللفظية . وهذا ايضاً يدلنا على كيفية افادة الشاعر من المعلومات . إذا لبثت في الذهن ، فإنها تعيق الشعر بل تميته ، اما اذا صهرت في تجربته ، فانها تكشف له عالماً جديداً للصور الشعرية .

بين القديم والجديد : وبعد ان تصدى الى وصف شعاعها الذي تساوى بالصباح والشمس ، جعل الآن يتحدث عن قدمها .

وهذه المعاني تتردد في قصائده جميعاً كالايقاع في الموسيقى . تكاد لا تخلو قصيدة منها وان اختلفت التشابيه وتغايرت الصورة او بولغ باحداها تفصيلاً وتجزيئاً . ولقد كان جهد الشاعر يقتصر على إكتشاف فضائل الخمرة ، وكانوا يعتبرونه مبتكراً ، اذا قُدّر له ان يذكر شعاعها وقدمها . ولكنه ما عتمت ان ابتذلت هذه المعاني وأصبح قدمها شيئاً عادياً ، لا نكهة فيه ولا رواء . وطفق همُّ الشاعر ان يغالي بهذه المعاني ، كما انه غدا همُّ غيره من الشعراء ان يغالوا عليه . فأصبحت معاني شعر الخمرة مغالاة بالمغالاة ، وتفصيلاً للتفصيل ، وتجزيئاً للجزء . حتى اعدمت فيها فطرة الحس وعفويته . ولعل الابيات التي تصدّى فيها الشاعر الى قدم الخمرة تمثل لنا وجهاً من وجوه الاحتيال الذي كان الشاعر يضطر اليه ليتظاهر بمعنى جديد :

قلنا لها : كم لها في الدنِّ قد حُجبت — قالت : قد اتخذت من عهد طالوت

كانت مخبأة في الدن قد عَنسَت — في الأرض مدفونة في بطن تابوت

فهو قد أفاد من سير العهد القديم لتشبيه قدم خمرته ، مدعياً بذلك التجديد . الواقع ان التشبيه هو تشبيه جديد . أما المعنى فهو قديم مطروق . ذلك انّ صناعة الشعر العباسي أو صناعة شعر ابي نواس ، لم يقدّر لها ان تلمّ بالمعاني الجديدة ، لان الشعراء الذين سلفوا كانوا قد اكتشفوا جميع المعاني التي يمكن ان تقال في الخمرة . فلم يعد لأبي نواس وأمثاله حيلة في اكتشاف أشياء أخرى . ان شعاع الخمرة وقدمها وتأثيرها ووصف كأسها ووصف الندامى والمجلس ، ان ذلك جميعاً ، كان قد قيل فيه جميع ما يمكن ان يقال . وهكذا ، فان فضيلة أبي نواس وسائر الشعراء كانت في اتخاذ هذه المعاني ، ومحاولة تجزئتها وتفصيلها والتهرب بها ، حتى يتوهم القارىء انها جديدة . لقد كان يكسوها بطلاء التشابيه الجديدة وزخرفة الاصباغ والصور . ولكننا اذا انعمنا وتفرسنا بها ، نشهد ان وراء ملامحها الفتية ملامح عجوز هرمة .

ازدواج المعاني : أما قوله « انها قد عنست مدفونة في بطن تابوت » فانه وجه آخر للعملية الفنية ، التي تعنى بالمبالغة . فلفظة عنست تجتمع بمعنيين ، لأن العنس يفيد الخمرة معنى القدم من جهة ، ومن جهة فضيلة ، البكارة . وهذان المعنيان

هما من المعاني التي ما انفكت تتكرر في أدب الخمرة . فأبو نواس كان يسعى للمبالغة بالصور حيناً والتفاصيل احياناً أخرى . والمعنى لديه لا يخطف في بيت واحد ، بل يتكرر أو يمتد الى بيتين أو ثلاثة أبيات . لأن التكرر كان إحدى وسائل المبالغة . فهو يقول :

فقد أتيتم بها من كنه معدنها   فحاذروا أخذها بالكأس في القوت

ان لفظة كنه تستلفتنا في هذا البيت . فكنه الشيء هو جوهره وروحه . أما كنه الخمرة فهو لبابُها وروحُها ، وقد خلع أبو نوّاس بذلك عن الخمرة عباءة الجاهلية ، وكساها بحلة الفلسفة حيناً وآونة بحلة الدين أو بأزياء البديع والزخرف العباسيين . لقد طبّق مبدأ فلسفياً على واقع الخمرة . وذلك مظهر آخر لما اسلفنا الحديث عنه ، اذا اكدنا ان شعراء الخمرة العباسيين، كانوا يتردّدون بمعان واحدة للخمرة ، ولكن تجديدهم اقتصر على حلل التشابيه والاستعارات . وجرياً على طبيعة القصيدة الخمرية جعل الشاعر الآن يتحدث عن طيب رائحتها ، بعد شعاعها وقدمها :

تهدي إلى الشّرب طيباً عند نكهتها   كنفح مسك فتيقِ الفار مفتوتِ
كأنها بزلالِ المُزن اذ مُزجت   شباكُ درٍّ على ديباج ياقوتِ

ان تشبيه طيبها بالمسك هو معنى قريب لا جدة فيه ، لأن الجاهلي كان قد عرض لتشبيه رائحة الخمرة بالمسك . وهذا يدلنا على انه ليس ثمة توازن او تناسب بين التشابيه في شعره . فهناك تشبيه يجعل للخمرة صورة اسطورية خارقة ، كما ان ثمة تشبيهاً آخر يجعل لها صورة متدنية . فأيُّ فرق وابتعاد بين شمس شعاعها وقدمها الذي يعود الى عهد بني اسرائيل وتشبيه رائحتها بالمسك . ذلك ان الشاعر كان يعيا ويلهث . فبعد ان يوفّق الى تشبيه سام، بعيد، كتشبيه قدمها، يعود فيقبل على تشبيه قريب ، متداول يتوسّل به كنقطة اتّصال بين الأبيات التي سلفت والأبيات التي تلتها .

المزجُ بالماء : وقبل ان يدع القصيدة ، يلمُّ بمزجها . وقد كان الجاهليون

يفخرون بشرب الخمرة الممزوجة بالماء الصراح ، لأنه لم يكن يتوفر للجاهلي دائماً. وربما توفرت الخمرة احياناً من دونه .

ولكن العباسي وخاصة أبا نواس فقد كان يعيش في الحاضرة في بغداد وهي بلاد المياه والرياض . فلم يعد ثمة مجال للتفاخر بمزج الخمرة بالماء لان الماء غدا شائعاً مبذولاً . ذلك يدلنا على ان الشاعر لم يكن يعبّر في شعره عن واقعه الصحيح الصادق ، وانما كان يقلد الجاهليين الذين تصدّوا لها ، دون ان ينتبه ان ما صحّ فيهم لا يصحُّ فيه ، نظراً لاختلاف البيئة . لقد كانت جافة ظمأى عند الجاهليين . وغدت رخية عند ابي نواس :

كأنها بزُلالِ المزن اذ مُـزجـت شباكُ درٍّ عـلى ديبـاج يـاقوت

ان الشطر الثاني من هذا البيت يمثل الوصف الحدقي في شعر ابي نواس اذ كان يتخلى احياناً عن المبالغة التي تسمو بالواقع . ويعني بالوصف الذي يتساوى تمام التساوي مع الظاهرة التي يلم بها . ان شبّاك الدرّ على ديباج الياقوت ، أشبه بمعادلة لمشهد الخمرة ، فيما تمتزج بالماء . ولقد تخصص ابن المعتز بهذا الاسلوب الذي ينشىء افتراضات أو يكتشف مشاهد وصور تتشابه تمام التشابه مع المشبه بها ، حتى يغدو للتشبيه غاية وقيمة خاصتان بذاته ، من دون علاقته بالتجربة الشعرية وتعبيره عن شعلة النفس .

بعد ذاك يتجاوز الى ذكر السّاقي فيشبّهه بالقمر إذ يقول :

يديرُها قمرٌ في طرفِـه حـوَرٌ كأنما اشتقَّ منـهُ سحرُ هـاروتِ
وعندما ضاربٌ يشدو فيطربنـا يا دار هندٍ بذات الجزع حييتِ
إليـه ألحاظُنـا تُثني أعنّتهـا فلو ترانا إليـه كالمباهيـتِ
من أهل هيتٍ سخي الكـف ذو عتبٍ لـه أقول مزاحـاً هات يا هيتِ
فينبري بفصيح النغـم عـن لُحـنٍ مثقّفـاتٍ فصيـاتٍ بتثبيـتِ
حتى اذا فلك الأوتار دار بنـا مـع الطبول ظللنـا كالسبابيـتِ

في البيت الأول من هذه المجموعة ، يعرض الشاعر الى وصف الساقي ، فاذا هو جميل كالقمر ، عينه حوراء كأن السحر اشتق منه ، ثم يعرض الى المغنّـي الذي يضرب فيهم ويشدو ، فاذا هم ينظرون اليه مأخوذين كالمباهيت . هـذه الأبيات جملة ، هي ابيات قصَصيّة وصفيّة ، خاصة بعد ان يُلمّ بوصف الحديقة التي شربوا فيها الخمر ، وهي حديقة عباسية مزينة أجمل تزيين ، فيها الطلـح والرمّان والتوت ، وفيها الاطيار المترنمة . هذه الأوصاف ، جميعاً ، مع ما شهدناه في القصيدة من ذكر صباح الخمرة وبكارتها وقدمها وطيبها ومزجها ، بالاضافة الى الساقي والمغني والروضة ، هي المعـاني التي لا تنفك تتكرر وتتردد باشكال مختلفة في شعر الخمرة العربي ؛ فأبو نواس يكرر ذاته بها ، كما انه يكرر من سلف قبلاً . فلسنا نشهد قصيدة من قصائده الخمرية الا وفيها صفة سئمنا ذكرهـا لكثرة العبث في تكرارها . لهذا نقول ان الانواع الادبيـة في الادب العربي لم تُفـد الشاعر ولم تخصبـه بالتجارب الانسانية العميقة الشاملـة ، بل قبضت عليه وربما وطئته وجعلته يقع في نفق ضيق يمنـع عنه انفاس الحياة والنـور . فأبو نواس هو الأخطل ، والاخطل هو الاعشى ، وهم جميعاً يصيحون ويترنمون بالنغم الواحد الرتيب . ولولا اختلاف البيئة بينهم واختلاف العصر والتمايز في قدرة العقل ، لكان تناسخهم تناسخاً دقيقاً ، نكاد لا نشهد فيه اي اختلاف وتحوير . ان ما نشهده عند ابي نواس من نزعة الى المبالغة ومن تشابيه ذهنية ، فلسفيّة ، دينية ومن تخصص بقصيدة واحدة للخمرة ، ان ذلك جميعـاً ليست فضيلته لابي نواس وانما فضيلته فضيلة عصره . فأبو نواس هو الاعشى من خلال العصر العباسي ، افاد الوحـدة الفنية والهندسية والتوازن ممـا شهده في عصره من هندسة المنطق والعلوم والبناء ، كما ان اعتماده للتشابيه المعنوية قد افادته به قدرة العقل على تداول المجردات والذهنيات . اما الصور الدينية وأوصاف الرياض والزهور ، فانه جمعها من الملاحظات التي وقعت على عينه في بيئة العصر العباسي .

الطبـائع الفنيـة :

قامت هذه القصيدة على مقوّمات عديدة أهمّها السرد القصصي المتمثّل بالأحداث

والأشخاص . فضلاً عن الحوار والعقدة والحلّ . فهي من الفن الخمري الذي يغلب عليه طابــع القصة .

١ ـ **الأحداث** : أوردها في سياق سردي وانتخب منها أدلها على طبائع الأشخاص على الشكل التالي :

ـ **صالوا على الدّهر باللهو الذي وصلوا** : وهذه الحادثة تظهر وجه المجون الذي يتعرّضون فيه الى الدّهر ذاته فضلاً عن السلطة وأولي الأمر .

ـ **دار الزّمان بأفلاك السّعود لهم** : وهي تكرار للأولى وامتداد منها .

ـ **نادَمتُهم قَرقَفَ الإسفَنْط** : بهذه الحادثة انحدر من التعميم الى التخصيص .

ـ **إذا بكافرةٍ شمطاء** : حادثة جديدة وشخص جديد يلج بها إلى عقدة الرواية .

ـ **قالت من القوم** : بدء الحوار وتعدّد الأصوات .

ـ **حلوا بدارك ـ فاحيبي بريحهم** : أحداث تجلو لنا واقع الشاعر وصحبه .

ـ **قالت فعندي الذي تبغون** : بهذه الحادثة تلج الخمرة الى سياق القصة ـ ويتّضح منها عنصر جديد .

ـ **هي الصّباح ـ أقبلت كضياء الشمس ـ كم لها في الدّن** : أحداث وصفيّة تعظّم من قيمة الخمرة ووقعها في النفس .

ـ **يديرها قَمَرٌ في طرفه حَوَر** : بها يلج السّاقي الى حلبة القصيدة .

ـ **وعندما ضارب يشدو فيُطربنا** : بها يلج المغني استكمالاً للسرد والوصف .

ـ **ثرنا بها في حديقات ملفقة** : ملاحظة جزئية لتعيين مكان الأحداث .

٢ ـ **الأشخاص** : نقع في هذه القصيدة عل شخص رئيسي واحد هو أبو نواس . أما صحبه . فلا يعدون أن يكونوا تكراراً له . وهناك اشخاص ثانويون متفاوتو الأهميّة . تبدو العجوز اكثر حضوراً على مسرح القصيدة منهم جميعاً . وثمة ، ايضاً ، الساقي والمغني . كما يجوز ان نعتبر الخمرة وكأنها شخص من الاشخاص لتأثيرها العميق في نفس الشخص الرّئيسي .

ــ **الشاعر** : يبدو الشاعر في هذه القصيدة ، كدأبه ، فتى ماجناً ، لا يحفل بالناس والسُّلطة والأخلاق ، ويرى ان الوجود أبدع ليكون روضة للهوه ومجونه ، كما ان الناس لم يخلقوا الا ليؤدُّوا ويقرِّبوّا له سُبُل المتعة واللذة .

ــ **صاحبة الخمارة** : امرأة ذُمّيَّة ، عجوز ، تتظاهر بالتَّقوى فيما تقوم سرّاً بأعمال الرّيبة . تقدِّم الخمرة واللذة لمرتاديها .

ــ **الساقي** : وصفه بأوصافه الغلاميّة المأثورة في الجمال والسِّحر .

ــ **المطرب** : وصفه بغنائه على دأبه في معظم قصائده .

ــ **الخمرة** : حشد لها أوصافها التّي سنتعرض لها فيما بعد .

٣ ــ **الحوار** : توسّل به لاظهار نفسيّة الاشخاص وعرض صفات الخمرة في حدود الغلوِّ والاثارة ، وقد بدا في الأبيات والاشطر التالية :

ــ قالت من القوم ؟ قلنا من عرفتهم　　من كلِّ سمح ، بفرط الجود منعوت

ــ قالت : فعندي الذي تبغون، فانتظروا　　عند الصَّباح ، فقلنا : بل بها ايتي

ــ قلنا لها : كم لها في الدن مذ حجست　　قالت : قد اتخذت من عهد طالوت

٤ ــ **الوصف** : ألمَّ به في فلذات متعدِّدة ، وأمعن فيه بذكر الخمرة ، مكثراً من النعوت المباشرة والنعوت المؤوّلة .

وقد ظهرت **النعوت المباشرة** في مثل قوله :

ــ غرٌّ ــ شمُّ الأنوف ــ صيد ــ مصاليت ــ عاطف الليت ــ قرقف ــ مشمولة ــ ملتطم ــ طام ــ كافرة ــ شمطاء ــ مُختشع ــ زمّيت ــ سمح ــ منعوت ــ مجتازين ــ الكرام ــ غانمة ــ مرَّاد ــ دامي الخصر ، منكوت ــ فتيق الفار ــ مفتوت .

أما **النعوت المؤوّلة** فظهرت فيما يلي :

«ــ سبيت من خمر تكريت ــ يحارُ به من هوله النوتي ــ قد برزت في زي مختشع لله زمِّيت ــ كغنم داود من أسلاب جالوت ــ إذا رمت بشرار كاليواقيت ــ قد عنست ــ تهدي الى الشرب طيباً ــ» .

وما عدا ذلك من طبائع الوصف ، فقد قدَّمنا الحديث عليه ، عبر تحليلنا للقطعة .

٥ – **التشبيه** : عرض له في الامثلة التالية :

– **وفتية كمصابيح الدُّجى غرر** : وهو تشبيه ايحائي ، بالرَّغم من أن أداته ووجه الشَّبه صَحِبـاه .

– في فيلق للدُّجى كاليَّم مُلطتم : وهذا التشبيه بعيد المرمى ، إذ مثل في جزءٍ منه الدَّجى بفيلق بجامع الاحتشاد ، ثم قرنه باليمِّ ، متأثراً بامرىء القيس في قوله : « وليل كموج البحر » .

– **إذا رمت بشرار كاليواقيت رميَ الملائكة الرصَّاد** : وقد قرن شعاع الخمرة بالشهب التي كانت تطلقها الملائكة ، راجمة بها العفاريت التي أبت أن تسجد لله . والتشبيه ايحائي لانطوائه على أجواء الاسطورة .

– **هي الصَّباح** : وقد مثل الخمرة بالصَّباح في تألُّق شعاعها .

– **فأقبلت كضياء الشمس** : وهو تكرار آخر للتشبيه السَّابق .

– **كنفح مسك فتيق الفار ، مفتوت ،** : وقد قرن طيبها بالمسك ، كما هو مأثور منذ الأعشى .

– **كأنها بزلال المزن إذ مُزجت شباك درٍّ على ديباج ياقوت** : وهو تشبيه تمثيليّ ، مركّب متعدّد الأطراف .

– **فلو ترانا إليه كالمباهيت** : وقد افاد منه التشخيص والدَّهشة .

– **ظللنا كالسبابيت** : هو تكرار للتشبه السابق .

٦ – **الكناية** : وقد جاءت فيما يلي :

– **صالوا على الدَّهر باللهو الذي وصلوا فليس حبلهم منه بمبتوت** : وقد دلَّل به على حريَّتهم المطلقة التي أخضعوا بها حتى الدَّهر ذاته .

– **حتى إذا ارتحلوا عن داركم موتي** : وقد نمّت عن احتقاره ولامبالاته بمصائر الآخرين .

– **قد اتخذت من عهد طالوت** : تكنّى بها عن قدمها .

– **فحاذروا أخذها في الكأس بالقوت** : للتدليل على إجلالها .

– **فليس حبلهم منه بمبتوت** : للتدليل على دوام الصلة .

الاستعارة : وقد ألمّ بها في فلذات جمح بها خياله ، فتمثّل الأشياء في بعدها النّائي ، كقوله :

– **وعاج يحنو عليهم عاطف اللّيت** : استعارة مكنيّة ، حذف منها المشبّه به واستبقيت احدى خصائصه .

– **سبيت من خمر تكريت** : استعارة مكنيّة قرن فيها الخمرة بالمرأه وأبقى على إحدى خصائصها وهو السبي .

– **من اللواتي خطبناها على عجل** : كالاستعارة السّابقة .

– **دامي الحصر** : مثّل به انهيار الحصر ، لعلاقة المشابهة بين رهافة الحصر وانهيار الجرح .

– **قد عنست** : استعارة مكنيّة باحدى خصائص المرأة المنسوبة الى الخمرة .

– **يديرها قمر** : استعارة تصريحيّة اسقط فيها المشبّه وابقى على المشبّه به .

– **اليه الحاظنا تثني أعنتها** : شبّه العين بالخيل أو الابل وجعل الالحان شبيهة بالأعنة لملازمتها النظر الى أمر واحد .

– **حتّى اذا فلك الأوتار دار بنا** : قرن بين جوّ الغنـــاء والفلك في استعارة تصريحيّـــة .

٧ – الموضوعات الّتي أفاد منها :

– **أفاد من الدّين** : – موقفه الملحد بالقيم والحلال والحرام .

– بعض الصور والتشابيه والمعاني ، كداوود وجالوت ، والملائكة ...

– من الفلسفة :

– بعض المعاني كقوله : قد اتيتم بها من كنه معدنها .

– من الاجتماع :

– الخمارات وصواحبها وحظر بيع الخمر .

– السّاقي والمطرب .

– الجنائن الغناء .

– أسماء الآنية والزّهر .

●

نموذج آخر من الشعر الخمري
مُدَّعي الفلسفة لأبي نؤاس

المناسبة : قال ابو نواس هذه القصيدة رداً على النِّظام زعيم المعتزلة الذي كان يلوم الشاعر على شربه للخمرة . وقد استهلها بصرف النظام عن اللوم لانه يزيد من الاغراء . فهو يريد ان يتداوى بالخمرة التي هي داؤه . ومن ثم يستطرد الى وصف لونها وشعاعها والساقية والابريق ، كما انه يتحدث عن مزجها بالماء وما أشبه ، حتى يُلمّ بفلذة شعوبية إذ يفضل الخمرة على الطَّلَل مستهزئاً بالعرب . اما في النهاية فانه يخاطب النظام، ويقول له لا تحظر العفو ، لأن ذلك يزري بالدين .

النصّ :

دع عنكَ لومي ، فإنّ اللومَ إغـراءُ — وداوني بالّتي كانت هي الداءُ ؛
صفراءُ ، لا تنزلُ الأحزان ساحتَها ؛ — لو مَسَّها حَجَرٌ ، مسَّتهُ سرّاءُ .
قامت بإبريقهـا ، والليـلُ مُعتكـرٌ ؛ — فلاحَ من وجهها في البيتِ لألاءُ ؛
فأرسلت من فـمِ الإبريقِ صافيـة ، — كأنّما أخذُها بالعينِ إغفـاءُ .
رقت عن الماء حتى ما يلائمُهـا ، — لطافةً ، وجفا عن شكلِها الماءُ ؛
فلو مزجتَ بها نُوراً ، لمازَجَهـا ؛ — حتى تَولّدُ أنـوارٌ وأضـواءُ .
دارت على فِتيةٍ ، دانَ الزّمانُ لهم — فما يُصيبُهـم إلاّ بما شاؤوا .
لتلكَ أبكي ولا ، أبكي لمنزلـةٍ — كانت تحُلُّ بها هندُ وأسماءُ
حاشا لدُرّةَ أن تُبنى الخيـامُ لهـا ، — وأن تروحَ عليها الإبلُ والشّاءُ !

فقل لِمن يدّعي في العلمِ فلسفةً : حفظتَ شيئاً ، وغابت عنك أشياءُ
لا تحظرِ العفو إن كنت امرءاً حرجاً فإنَّ حَظرَكــه بالدِّيــن إزراءُ

أولا : اللوم والتشويق : هذا هو مجمل المعاني التي ألمَّ بها أبو نواس في حديثه عن الخمرة ووصفه لها ، وقد حرص على ذكر لوم اللائمين ليُظهر بصورة غير مباشرة شدة تعلقه بها . فهو لا يرتدع ولا يرعوي . ولعله ليس في هذا القول من الجدَّة إلا اسلوب التعبير ، وما يشتمل عليه من روح التعليل الفلسفي . فالأعشى وابو الهندي قد ألمّا بمثل هذا المعنى ، وكذلك نرى طرفة يقول في معلقته الشهيرة :

وما زال تَشرابي الخُمــورَ ولــذتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومُتلَــدي
إلى ان تَحامَتني العشيرةُ كُلُّهــا وأُفردتُ إفراد البعيرِ المُعبَّــدِ

إلا أن الايجاز الذي نشهده في قول أبي نواس ، والاسلوب الذي يعتمد على الحجَّة ، ان ذلك جميعاً يدلنا على اننا أمام شعر بات يختلف عن الشعر الذي ألممنا به في قصائد الأعشى والأخطل ومن اليهما .

ثانياً : بين القديم والحديث : ولعل الفارق الهام بين هذا الشعر وشعر الأقدمين ، ما يطالعنا فيه من كثافة تبعد غاية البعد عن الوضوح والبساطة اللذين كنا نشهدهما في القديم . فنحن عندمــا نتلو البيت الذي نظمــه أبو نواس ، نَفهم المعنى ، لكننا لا نفهم القصد ولا نتمكن من ان نتمثَّله ونسيغه ، الا بعد ان نمعِن في التفكير والتأويل . فكيف يكون اللوم ؟ وكيف يتداوى الإنسان بدائه . هذه الاسئلة لا يتيسَّر الجواب عنها ، وانما يقتضي بعض التأمل واستطلاع الاسباب البعيــدة من وراء النتائج الظاهرة . وهذا ما لم نكن نشهده في الشعر الخمري القديم . الواقع ان امتناع الشيء الذي يتوقُ المرء اليه يجعله أشدَّ حرصاً على الحظوة به ، كما ان الشوق يجمِّله ويبالغ بقيمته ، فتشتد الرغبة في الحصول عليه والتمتع به . وبذلك نرى ان أبا نواس يحول المعنى الشائع القديم ، اذ يجعل له مبرراً نفسياً ، أفــاده من قدرة العقل العباسي على تداول الأمور الذهنية والتحديق بها وتفصيلها ، كما كان العقل البدائي يتفرّس بالأمور المادية ويتحدق فيها . ولعل في ذلك مظهراً من مظاهر تأثير

الفلسفة على نفسية الشعراء العباسيين وبالتالي على شعرهم . وقد يبدو ذلك ويتحقق في الشطر الثاني من البيت بحيث نراه يقول : « وداوني بالّتي كانت هي الداء » . لا شك ان هذا المعنى متأثر بالبديع وما فيه من نزعة للتأثير على القارىء بالمعاني المدهشة المروعة ، والّتي يستحب تمثيلها او تحقيقها . فهذا البيت يقوم أصلاً على الغرابة ، إلا انه يعتمد في نقطة انطلاقه الأولى على حقيقة نفسية . ذلك ان المرء الذي يشقى لتعذر أحد الأمور عليه ، فانه لا يمكن ان يتحرر من وطأة العذاب،إلا اذا حقق هذا الأمر ونال مبتغاه منه . ولعل المجنون في حدسه الشعري المعذب المبدع كان قد فطن الى ذلك إذ قال :

تداويت من ليلى بليلى وحبهـــــــا   كما يتداوى شارب الخمر بالخمــر

ومهما يكن ، فان الشعر الذي ألممنا به خلال هذه القصيدة يجعلنا نشعر ان معادلة الفن والصناعة الداخلية للقصيدة قد تبدلتا غاية التبدل عما كانتا عليه في الشعرالقديم، وان كانت روح المعاني ما برحت واحدة بصورة عامة .

ثالثاً : التقرير : بعد هذا البيت ينصرف الشاعر من المرافعة الى الوصف ، فيتحول الاسلوب من اعتماد الحجَج الى تقرير المظاهر والغلوّ فيها :

صفراءُ ، لا تنزِلُ الأحزانُ ساحتَها   إن مسَّها حجــرٌ مَسَّتْــه سرّاءُ

يلفتنا في مطلع هذا البيت لفظة « صفراء » فهي لفظة تقريرية علمية تنقل الواقع دون أن يكون لها ضرورة . فالخمرة بصورة عامة تزيل الهموم ، أكانت صفراء أم حمراء أم بيضاء . إلا أن الشاعر ألم بها بالرغم من ذلك مظهراً النزعـــة الوصفية الّتي ما برحت تستبدُّ بالشعر العربي منذ جاهليته . فالشاعر لا يرى حرجاً في نقل الأشياء ، كما تُرى في العين ، او كما يراها الناس، جميعاً ، ذلك انهم كانوا يعتقِدون ان فضيلة الشعر في تعـــادل الظاهرة الّتي يصفهــا مع الظاهرة الّتي تُرى في الطبيعة .

رابعاً : نشوة السُّكر: بعدئذ ، ينتقل الى فعل الخمرة وتأثيرها في الشارب ، فيقول انها لو مسّت الحجر لبعثت فيه الحيوية والشعور بالسرور . وهذا المعنى كالمعنى

السابق ، عرفَ في تقليد شعر الخمرة إلاّ أن الاعشى كان قد تحدث عن تأثيرها في الانسان وذكر انها تغشى ذؤابته [1] . وكذلك الاخطل فقد ألم بدبيبها في العظام . اما ابو نواس فقد تخطى ذينك المعنيين وتخطّى الانسان ، فضلاً عن الحيوان والنبات ، وجعلها تبث النشوة في الحجر . وهكذا ، فاننا نتحقق ان المعاني في شعره الخمري لم تكن مولّدة جميعها ، بل مستفادة من المعاني القديمة . إلا ان الشاعر ، بالرغم من ذلك ، كان يبعث في المعنى القديم الشائع روحاً غامضاً ، جديداً،وذلك لانه كان ذا تجربة حية ، حادة . فهو يعشق الخمرة ، ويتخفّف من همومه بها ويرى انها الدواء الوحيد الذي يزيح عنه وطأة الحياة ، ويشيح به من مواجهة وجهها الكالح . وبعد ، فما قيمة هذه المبالغة من الناحية الفنية ؟ ذكرنا سابقاً ان الفن ليس جوهره مبالغة ، كما يدّعي البعض . ذلك ان المبالغة أمرٌ يسير ، يسهل أن يقوم به الناس جميعاً . ان الفن ليس مبالغة وإنما هو حدّة شعور بالأشياء ، يفيض على واقعها حرارة تجعله يظهر بواقع آخر ، اكثر غلوّاً من واقعه الحقيقي . فاذا لم يكن الفنّان قد صدر عن تجربته الخاصة وانفعاله الصادق ، فان المبالغة التي يفتق بها تكون عديمة التأثير ، لأن النفس لم تبث فيها من جذوتها . من هذا القبيل ، نرى ان المبالغة التي ذكرها أبو نواس في البيت السابق ، كانت تصدر في الغالب عن انفعال نفسي صادق .

إلا ان الانفعال النفسي من وجهة أخرى ، لا يكفي أيضاً للتجربة الفنية الخالدة ، فهو كالغلوّ ضروري، لكنه غير كاف. ذلك ان التجربة الصادقة تغدو دون قيمة إذا لم يكن ثمة ثقافة عميقة جذريّة ترتفع بالانفعال عن كونه انفعالاً جزئياً ، فردياً ، وتحوّله الى انفعال عميق ، ينطلق من نفس الشاعر ليشتمل على الانسان ، جميعاً . لذلك نرى ان هذا البيت بالرغم من المبالغة التي يحفل بها ، والاخلاص الذي يفيض به ، يفتقر الى الثقافة العميقة التي تنقله من نفس ابي نواس الى سائر النفوس البشرية . اية فضيلة في ان يقول الشاعر ان الخمرة تؤثر حتى في الحجر ؟ أليس ذلك ذلك تعبيراً عامياً مبتذلاً شائعاً ؟؟ وهكذا ، فان الفن الشعري لا يستقيم الا اذا توحدت التجربة النفسية في طفرة الانفعال مع الثقافة العميقة الحية .

---

١ – تدب لها نشوة في العظام ويغشى الذؤابة افتارها .

خامساً : وصف الجارية ولألاء الجمال : بعد ان يتحدث عن تأثير الخمرة ينصرف ، الى وصف الساقية فيقول :

قامت بإبريقها والليلُ معتكِـــــرٌ   فلاحَ من وجهها في البيتِ لألاءُ

ان وجه تلك الساقية فيه من الجمال ما يجعله متألقاً، مشعاً ، حتى انه يضيءُ البيت . وهذا المعنى كالمعنيين السابقين ، ليس مُبتكراً . وليس فيه من الغلوِّ إلا الصورة التي فتق الشاعر بها . فقد كان الجاهليون قد ألموا بهذا المعنى في ألـق الوجه ، وربما رأيناهم يبالغون فيـه ، حتى لتتساوى مبالغتهم مع المبالغة التي نشهدها في شعر ابي نواس . فدريد يقول :

وبدت لِـمَيسُ كأنّهـــــا   بدرُ السماء إذا تبـــــدّى

أو قول آخر :

قامت تراءى بينَ سِجفَي كلّـــــةٍ   كالشمسِ يومَ طلوعِها بالأسعُد .

والى ذلك شعراء آخرون الَمّوا بهذا المعنى ، ممـن لا مجال للتمثل بشعرهم جميعاً[1] ، وانما نكتفي بأن نتحقّق من ذلك ان شعر أبي نواس ، كشعر سائر العباسيين ، لم يستطع ان يتحرر من وطأة القدماء بالرغم من دعوته للتجديد وادعائه له . فنحن نرى ان معانيه هي، في الواقع، توليد من المعاني القديمة واشتقاق منها او عبث بها . فأيا تكون تلك الغانية التي يشرق وجهُها كالشمس ! لا شك أن الأصل في هذا هذا المعنى ان الوجه الجميل يكون كثير التألق . إلا أن الشعراء العرب خاصة أبي نواس ، قد ضاعفوا من هذا الواقع وبالغوا فيه ، حتى انهم بلغوا الاسطورة الكاذبة المستحيلة . ان اشراق وجه الساقية ، أو كما يقول الشاعر ، إن تلألؤه ، ليس مولداً من عصب الشاعر ويقينه ، بقدر ما هو محاولة لتقصي المعاني المعروفة المتداولة .

---

١ – من ذلك قول امرىء القيس :

تضيء الظـــلام بالعشي كأنهـــا   منارة ممسى راهـــب متبتـــل

وقول طرفة :

ووجه كأن الشمس ألقت رداءهـــا   عليه ، نقي اللون ، لم يتخـــدد

وهكذا ، نرى ان ابا نواس اصبح قادراً على تداول المعاني اكثر من الجاهليين او الامويين ، لكنه لم يستطع ، بالرغم من ذلك ، ان يلج الى عتمة النفس ويكتشف اسراراً نفسيّة جديدة وصوراً ومعاني مُبتكرة . ان آفة الشعر العربي انه لم يكن يقوم بمحاولاته في التّعمق بالنفس ، ولم يكن يعمد الى اكتشاف اساليب جديدة تمكنه من التوغّل بالتجارب النفسية العميقة الهاربة ، بل قصر همّه على تقديس الترّاث القديم الهرم ، محاولا ان يستعيد ما قاله السابقون بأسلوب آخر ، اكثر تعقيداً وغلوّاً ، وبالتالي اكثر ابتعاداً عن الاخلاص .

سادساً : تذوق الخمرة بالعين : الا أن الشاعر يمتاز في شعره عن الشعراء الاقدمين بتسلسل المعاني وتطورها بيتاً اثر بيت بسببيّة تكاد أن تكون تامة . فهو يقول ان الساقية قامت بإبريقها ، ثم ينثني لوصف الشراب الذي سكبته من ذلك الابريق ، فإذا هو يأخذ بالعين كأنه الاغفاء :

فأرسلت من فم الإبريقِ صافيـــــةً   كأنّما أخذُهـــا بالعينِ إغفـــاءُ

فالخمرة تؤنس عين الشاعر وتبعث فيها نشوة ، كأنها نشوة الاغفاء . وذلك يدلّنا على ان ابا نواس أصبح يتذوق الخمرة بعينيه بقَدَر ما يَنعم فيها بمذاقهـا . لا شك ان هذا المعنى جديد في روحه ، لأن الشاعر العباسي غـدا قادراً عـلى تتبّع الحركات والتحوّلات النفسيّة ، اكثر من الشاعر الجاهلي ، لأن حواسه تترافد وتتّحد . فابن الرومي يرى غناء وحيد بقدر ما يسمعه . كما انه يُبصر دبيب المكر [1] بقدر ما يشعر به . فأنّى للجاهلي ان يُلِمّ بمثل هذه المعاني التي تقتضي كثيراً من التأمل والتمهّل والتقصّي ؟ ذلك ان حياته كانت حياة مهرولة ، يكدها هم العيش ، بينما اصبحت حياة العبّاسي مستقرّة ، تمكنه من التفرّغ للتّأمل والتنبه الى الرّعَشات النفسية التي كانت تستحيل على الجاهلي او الاموي جميعاً . أو لم يكن الجاهلي يتصدّى للخمرة من خلال قصيدة طويلة يتَطرّق فيها الى مواضيع ومعاني شتى؟ أما أبو نواس فقد تخصّص لها ، يتحرّى معانيها ويدققها ،

---

١ – قال ابن الرومي في وصفه لابي قاسم الشطرنجي وهو يلعب :

لك مكر يـدب في القـوم أخفى   من دبيب الغـذاء في الاعضـاء

صادراً حيناً عن النفس ، وما فيها من إحساس عميق بـلذة الخمرة ، وأحياناً أخرى عن الذهن وما فيه من حيـَل في تكثيف المعنى وتـَعقيده واظهاره بمظهر الغرابة المُدهشة المروِّعة . ان محاولة أبي نواس كانت تعتمد التعمُّق بالاضافة الى التوسع . ولكن ذلك جرى غالياً من ضمن القديم المتردّد .

سابعاً : تأثير الفلسفة وعلم الكلام : وفي هذه القصيدة تأثير مباشر للفلسفة ، بالاضافة الى تأثيرها في الاسلوب . وقد كسا بها الشاعر معانيه القديمة ، كما شهدنا في المعاني التي ألممنا بها سابقاً . فهو يقول واصفاً شعاع الخمرة :

رقَّت عن المـاء حتى ما يُلائِمُهـــا   لَطَافَةً وَجَفَـا عن شكلِهـا الماءُ

فلو مَزَجْتَ بهـا نُوراً لمازَجَهـــا   حتى تولّدَ أنـوارٌ وأضـواءُ

ان روح الخمرة رقت عن روح الماء. فهي لا تمزج به، بينما تساوت روحها مع روح النور وجعلت اذا مازجته تتولد الانوار والاضواء . هذا المعنى يبدو عادياً طبيعياً بشكله الخارجي . ولكن اذا تحرينا الاسباب او المعـاني التي اعتمدهـا الشاعر في تقريره لهذه الصور ، نتحقق انه يعبـر عن تجربتـه بالخمرة كما يعبر أصحاب الفقه عن قضية التوالد بين الأرواح . فهو قـد غشي المعنى الخمري بالفذلكة الفلسفية ، مقابلا بين لطافة الخمرة ولطافة النور، بعد أن فضّلهـا عـلى الماء ، لأن روحها ألطف من روحه . وهذا لعمري من جديد أبي نواس خاصة وجديد العصر العباسي عامة . فاين التعقيد والتحول اللذان نلقاهمـا في هـذين البيتين من التعبير المباشر الواضـح الـذي لا يستظل أسباباً رواءه ، كما اطلعنا عليـه في الجاهلية او العصر الاسلامي . ولعل هذين البيتين يمثلان لنا واقع الثقافة التي افاد منها الشاعر في التوغل بالتعبير عن واقعه النفسي . فابو نواس لم ينظم مـا يعرفه من الفقه والدين ، بل وحـَّد بينه وبين المعاني التي يريد ان يعبر عنهـا ، فأتى الواحد من خلال الآخر بصورة حية لا ندرك متى يبتدىء الاول او متى ينتهي الثاني . وهكذا ، فان اختلاف أبي نواس الى المساجد ودور العلم اثّـر في تعميق افكاره وأغناه بصور للتعبير لم تكن تتيسر لمن قبله .

ثامناً : مقابلة بين المعاني القديمة والمعنى الجديد : ومن الضروري ان نقابل بين الصورة التي ألم بها ابو نواس في حديثه عن شعاع الخمرة والصور السابقة التي شخصت في الأدب القديم . قال الأعشى :

كأنّ شعاع قرن الشمس فيها إذا ما فضّ عن فيها الختاما

فهو يشبه الشعاع الذي ينبعث منها عندما تنسكب بالشعاع الذي تبعثه الشمس عندما تطلع من وراء الأفق . ولا بد لنا من التّنبُّه الى الواقعية النسخية التي نشهدها خلال هذه الصورة . فالشاعر لم يشبه شعاع الخمرة بالشمس ، بل شبهه بقرنها . والفرق بعيد بين التشبيهين . ان شعاع الشمس يميل الى البياض ، عندما تصبح الشمس في كبد السماء ويكاد لا يكون اصفر ، أي شبيهاً بشعاع الخمرة ، الا عند الصباح وقبل ان تظهر الشمس تمام الظهور . وهكذا ، فان تخصيص الشبه بقرن الشمس ، من دون الشمس ذاتها ، يدل على خاصة عامة من خصائص الوصف الجاهلي وهي خاصة التدقيق لكي يتساوى الشبه مع المشبه به تمام التساوي،وكذلك نرى ان الاخطل قد ألمّ بمثل هذا المعنى ، إذ قال :

فصبُّوا عقاراً في إناء كأنها اذا لمحوها جذوةٌ تتأكلُ

لا مجال للاطالة في تحليل هذا البيت ، فقد ألممنا بذلك من قبل ، وانما نريد نشير الى ان هذا التشبيه لم يكد يختلف عن التشبيه الذي ألمّ به الاعشى ، الا بسورة الغلو الذي اسرف فيه . اما التشبيه الذي رأيناه خلال وصف ابي نواس فيختلف تمام الاختلاف بروح الاسلوب والتعقيد الذي يشتمل عليه ، عن التشبيهين السابقين جميعاً. وثمة أيضاً نزعة التقصي والتمعن التي تطالعنا خلال هذين البيتين وهي لم تكن تتيسر لمن قبله . ذلك أن أبا نواس أصبح يجلو معانيه جلاء ، يكد ويتحسر في توليدها بشكل جديد ، بعد ان استنفد من قبله معاني الخمرة جميعاً . فهو لم يكتف بان يشبهها بالنور او يقارن بينها وبين الماء ، بل جعلها مصدراً للانوار والاضواء . فهي في تولُّد وتلألؤ دائمين . وهكذا ، نرى مرة اخرى ان فضيلة الشاعر العربي اللاحق على السابق ، كانت غالباً فضيلة الاسراف في الغلو وتحويل المعنى العادي الى معنى يوهم بالجدة اذ يختلف اسلوب التعبير عنه .

تاسعاً : القدرية والمرجئة : ومهما يكن من أمر ، فإن تأثير النزعة الفلسفية لم يظهر في هذين البيتين وحسب بل تعداه الى سائر الابيات الباقية من القصيدة . فهو يصف عتوّه مع صَحبه بقوله :

دارت على فتيةٍ دان الزمانُ لهـــم   فما يُصيبُهمُ إلا بما شـــاؤوا

هؤلاء الفتية الذين يتحكّمون بمصير القدر ، ويُخضعون الزمان ، ليسوا سوى جماعة من القَدريين الذين يعتقدون إن الانسان قادر أن يبدع تصرُّفه بنفسه ، وليس مُجبراً ، يتأثر ويخضع للقدر الذي يتحكم به . وهذا الامر كـان موضع نزاع وتخاصم بين الفرق الاسلامية . وهكذا ، فان ابا نواس صهر تلك النظرية في شعره وحولها الى معادلته ، كما سبق له ان حول نظرية التوليد .

وهناك نظرية المرجئة التي كان ابو نواس يحرص على ادّعائها لأنها توافق تصرُّفه . وهذه النظرية تقول : ان الله لا يعاقب الناس على خطاياهم مباشرة ، بل يرجىء ذلك الى يوم القيامة . وقد كان يخيّل لأبي نواس ان الله لا يتعقّبه بخطاياه في هذا العالم[1]. وهو خلال هذه القصيدة يبدو وكأنه يدافع عن هذا الرأي .وقد تحقّقنا بصورة واضحة في نهاية القصيدة اذ قال للنظّام :

فقل لمن يدّعـي بالعـلم فلسفـــةً   حفظت شيئاً وغابت عنك أشياءُ

لا تحظَرِ العَفوَ إن كنت امرءاً حَرَجاً   فإنّ حظرَكـــهُ بالديـنِ إزراءُ

هذان البيتان هما من الفقـه المباشر إذا جاز التعبير ، فهو يجادل فيهما كما يتجادل علماء الكلام ، ويرى ان التحرّج بالعفو انما يزري بالدين ويحقّره .

هذا هو تأثير الفلسفة والفقه والدين كما بدا خلال القصيدة . وقد تحقّـق لنا ان قصيدة الخمرة العباسية اختلفت بذلك أيّما اختلاف عن القصيدة القديمة ، لانها انفتحت على معالم للمعاني والصور كانت مستحيلة بالنسبة إلى من ألمُّوا بها قبلا ،

---

١ – من ذلك قوله :

خلق الغفـــران إلا   لامرىء في النـــاس كافر

وثمة بيِّنات في قصائد أخرى ايضاً ، لا بدَّ لنا من أن نتصدّى لها عندما نتحدث عن الخصائص العامة لوصف الخمرة في شعر أبي نواس ، وإنما نكتفي بهذه الاشارة التي طالعتنا خلال القصيدة .

عاشراً : فلذة شعوبية : ومن وجوه التجديد، أيضاً، في شعر أبي نواس ما نشاهده من نزعة شعوبية تظهر خـــلال هذه القصيدة ، كما تظهر خلال سواها . فها هو يقول مقابلا بين الخمرة والحبيبة العربية والخيمة وما أشبه :

لتلك أبكـي ولا أبكـي لمنزلــــةٍ كانت تحلُّ بها هنـــدٌ وأسمـــــاءُ
حاشا لدرَّة ان تُبنى الخيـــام لهـــا وان تروحَ عليها الإبـلُ والشـاءُ

لقد كان ينقم على العرب لأنهم يعيرونه بضعة أصله . وقد جعل يتهزأ بهم وبمن يمتُّ إليهم في شعره ، وربما رأيناه يقيم لذلك مذهباً أدبياً . فهو يرى ان البيئة الجديدة تقتضي أدباً وشعراً جديدين ، وبما ان البيئـة العباسية تفتحت عن عوالم جديدة ، كان حريّاً ان يعالج الادب هـذه المواضيـع ، فلا يبقى باكيـاً على الطلل الذي لم يعد يعاني تجربته . اسمعه يقول :

أما رأيتَ وجوهَ الأرضِ قـد نَضِرَت وألبَسَتهـا الزرابي نـــثْرَةَ الأسدِ
واستوفتِ الخمرُ أحــوالاً مجزمــة[1] وافترَّ عيشُك عــن لذاتك الجُدُد

وهكذا ، فهو يرى ان تجدد العيش يحتّم تجدد الشعر . إلا أنه أشبـع هذه النظرية التي تبدو محقَّـة في جوهرها بكثير من الزراية على العرب والاصل العربي . لا مجال للاطالة في درس الشعوبية في شعره لأن ذلك يتطلب فصولاً طويلة وانما نكتفي هنا بأن نشير الى أن الشعوبية كانت من أهم الخصائص التي تخصص بها شعره . فهو يكاد لا يصفُ الخمرة حتى يفضِّلها على الحياة العربية ، كما رأينا في البيتين السابقين حيث جعل يُجلُّ الخمرة ان تروح عليها الإبل والشاء .

---

١ – احوالا مجزمة : سنون كاملة .

سائر الطبائع الاسلوبية :

١ ــ **الوحدة الفنية** : بدا ابو نواس خلال هذه القصيدة وقد انتزع عنه عباءة الجاهلية القديمة التي كان يتلفّع بها الأعشى والإخطل ، ونراه وقد ارتدى ثوباً جديداً كثير التعقيد والزخرف ، كما كان شائعاً في العصر العباسي . وهذه القصيدة بخلاف القصائد القديمة التي كانت مجموعة متنابذة من الأبيات والمعاني المستقلة ، اصبحت تتطوّر وتتّحد، منتقلة من المعنى الى الآخر، كما ينتقل من السبب الى النتيجة . ان اللوم الذي تحدّث عنه في المطلع جعله يصف الخمرة ليظهر الاسباب التي جعلته يعاقرها ويهيم بها . وقـــد عرض خلال ذلك للساقية والشعاع وما اشبه ، ثم عاد فدافع عن رأيه أمام النظّام عـــلى أسلوبه المعـــاني الفقهيّة ، فكأنه يحدّثه باللّغة التي يفهمها او التي يُؤثرها . وهذه الوحدة التي تَشتَمل عليها القصيدة تأتّت من التزام الشاعر الدفاع عن قضيّة يُؤمن بها أمام من يلومه أو يقرّعــه عليها . فالوحدة إذن هي وحدة قضية يعبّر عنها بينما كان الجاهلي يجمع فلذات من المعاني التي لا ترابط ولا توحد بينها . وهكذا فان فضيلة الشعر لم تعد هنا فضيلة بيت مستقل،بل حالة عامة يعبّر عنها الشاعر متسلسلة، منذ البيت الاول حتّى البيت الاخير.

٢ ــ **تأثير العصر** : بالرغم من أن جذور المعاني الأولى كانت مغروسة في تربة الشعر القديم ، فإن الشاعر أضفى عليها الأجواء الخاصة بالانسان العبّاسي ، متأثراً بالجدل القائم في العصر بين العقل والنّقل ، والتنازع الحادّ بين الإيمان والإلحاد . ولقد كان أبو نواس مرآة لعصره المتمزّق بين الهموم الدنيويّة والشغف باللّذة والهموم الماورائيّة والأخذ بالتقشّف والتقوى . وفيما كان أبو تمام ينصرف عن الهموم الوجوديّة الى الهموم البديعيّة،كان أبو نواس ينصرف الى الهموم المصيريّة ، معبّراً عن الانسان الواقع في هاوية نفسه وهاوية الحياة ، الشاعر باليأس من الخلاص .

وقد بدا تأثير العصر ، كما قدّمنا ، في المعاني الفلسفيّة ، وفي الاسلوب البعيد النائي لاقتناص المعاني ، فضلاً عن ظاهرة المجون التي أطبقت على العصر ، جميعاً . فذكر الخمرة والمجلس والساقية تنقلنا الى عوالمه البعيدة .

٣ ــ **النعوت** : توسّل الشاعر بالنعوت في معرض الوصف ، دون ان يحشد ألفاظها المباشرة حشداً . مثـال ذلك : « صفراء ــ معتكر ــ صافية ــ حرجاً » . كما أنه اعتمد النّعوت التأويليّة كقوله :

ــ لا تنزل الأحزان ساحتها : لو مسّها حجر مسته سرّاء .

ــ كأنما أخذها بالعين إغفاء .

ــ رقّت عن الماء .

ــ وجفا عن شكلها الماء .

ــ فلو مزجت بها نوراً .

ــ دارت على فتية دان الزّمان لهم .

ــ كانت تحلّ بها هند وأساء .

٤ ــ **التشبيه** : نقع عليه بصيغته المباشرة في قوله :

ــ كأنما أخذها بالعين إغفاء ، وقد قدّمنا الحديث عنه .

وقد نقع عليه في أشطر أخرى تنطوي على مضمونه :

ــ فلاح من وجهها في البيت لألاء ، وقد قرن بين ألق الوجه والتلألؤ .

ــ رقّت عن الماء ، وفيه نستشف روح التشبيه مع تفضيل للماء عليه .

ــ فلو مزجت بها نوراً لمازجها : قرن وماثل بينها وبين النّور .

٥ ــ **الكناية** : قد نعثر عليها في مثل قوله :

ــ **حاشا لدرّة أن تبنى الخيام لها** .ــ وقد تكنّى بالخيام على هزال أصحابها وقلة شأنهم .

ــ **أن تروح عليها الابل والشاء** : وقد تكنّى بالابل والشاء على الحياة والاعمال الزريّة التي كان ينصرف اليها العرب .

٦ ــ **الغلوّ** : يلازم الغلوُّ الآثار الفنية كنتيجة للإنفعال . وقد توسّل له في هذه القصيدة الأساليب التالية :

ــ **التعليل** : وهو نوع من البرهان الذاتي التبريريّ المنطوي على حقيقة واقعية ، كما نشهد في الشطر الأول من المطلع : دع عنك لومي فإن اللّوم إغراءُ ــ والشطر الثاني : وداوني بالّتي كانت هي الدّاءُ .

ويتضح التعليل في النتيجة الّتي خَلَصَ إليها بقوله :

لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلة   كانت تحلُّ بها هندٌ وأسماءُ

ــ **التناقض** : ولّد الغلوُّ ، ايضاً ، بالتناقض بين المظاهر في مثل قوله :

قامت بإبريقها ، والليل معتكر   فلاح من وجهها في البيت لألاء

فقد حرص على ذكر اعتكار الليل، قبل أن ينوّه بتألق وجهها ليضاعف منه .

ــ **تخطّي الحواس** : نشهده في قوله: «كأنما أخذها بالعين إغفاء»،اذ جعل يأخذ النشوة بالبصر . وذاك غلو بالمعنى الشائع الذي يأخذها بالمذاق .

ــ **المعادلة الفلسفية** : وقد وردت في المفاضلة بين الماء والخمرة والمساواة بينها وبين النّور ، وفي توسّله بالمذهب القدريّ الذي أخضعوا به حتّى الزّمان ذاته .

●

المديح

نموذج من ابي تمام

مختارات من فتح عمورية (١)

السيفُ أصدقُ أنباءً من الكُتُبِ   في حدِّهِ بين الجِدِّ واللَّعبِ[٢]

بيضُ الصفائحِ لا سُودُ الصحائفِ في   متونِهِنَّ جلاءُ الشكِّ والرِّيَبِ[٣]

والعلمُ في شُهُبِ الأرماحِ لامعةً   بين الخميسينِ ، لا في السَّبعةِ الشُّهُبِ[٤]

أين الروايةُ ؟ بل أين النجومُ وما   صاغوه من زُخرُفٍ فيها ومن كَذِبِ؟

٥ تخرُّصاً وأحاديثاً مُلفَّقةً   ليست بنبعٍ اذا عُدَّتْ ، ولا غَرَبِ[٥]

. . .

---

١ – عمورية : بلدة حصينة في الاناضول كانت بيد الروم ، وكانت مقدسة لديهم لانها دارة الاباطرة وبيت كرسيهم ، وحمى بطارقتهم .

٢ – الكتب المقصودة في هذا البيت هي كتب السحر والتنبؤ والتنجيم .

٣ – الصفائح : السيوف . الريب : الشكوك .

٤ – الخمسين : الجيشين الكبيرين .

٥ – التخرص : التنبؤ الكاذب . النبع : شجر صلب تتخذ منه القسي الجيدة ، والغرب : شجر هش لا يصلح لاتخاذ القسي . والمعنى ان كلامهم لا حقيقة فيه .

فتحُ الفتوحِ تعالى أن يحيطَ به   نظمٌ من الشِّعرِ ، أو نثرٌ منَ الخُطبِ
فتحٌ ، تفتّحُ أبوابُ السماءِ له   وتبرزُ الارضُ في أثوابها القُشُبِ[1]
يا يومَ وقعةِ عموريةَ انصرفتْ   منكَ المُنى حُفَّلاً معسولةَ الحلبِ[2]
أبقيتَ جدَّ بني الاسلامِ في صُعُدٍ   والمشركينَ ودارَ الشِّركِ في صَبَبِ[3]
١٠ أمٌّ لهم ، لو رَجَوْا ان تُفتَدى جعلوا   فداءَها كلَّ أمٍّ برَّةٍ وأبِ
وبرزةُ الوجهِ قد أعيتْ رياضتُها   كسرى ، وصدَّتْ صُدوداً عن أبي كربِ[4]
من عهدِ اسكندرٍ ، أو قبلَ ذلكَ قد   شابتْ نواصي الليالي ، وهي لم تَشِبِ
حتّى إذا مخضَ اللهُ السنينَ لها   مخضَ البخيلةِ كانت زبدةَ الحقَبِ[5]
جرى لها الفألُ نحساً يومَ أنقرةٍ   إذ غُودِرَتْ وحشةَ الساحاتِ والرّحبِ
١٥ كم بينَ حيطانِها من فارسٍ بطلٍ   قاني الذّوائبِ من آني دَمٍ سربِ[6]
بسنَّةِ السَّيفِ والخطّيِّ من دَمِهِ   لا سُنَّةِ الدينِ والاسلامِ مختضِبِ
لقد تركتَ ، أميرَ المؤمنينَ ، بها   للنارِ يوماً ذليلَ الصخرِ والخشبِ
غادرتَ فيها بهيمَ الليلِ ، وهو ضُحىً   يشلُّه وسطَها صبحٌ من اللّهبِ

---

١ – القشب : الجديدة .

٢ – حفلا : مليئة الضروع باللبن . والمعنى ان الاماني التي يبلغها صاحبها كالضروع الملأى باللبن يؤخذ منها حليب لذيذ .

٣ – الصبب : ما انحدر من الارض ومال نحو الانخفاض .

٤ – برزة الوجه : الفتاة ذات المحاسن البارزة . ابو كرب : ملك من تيابعة اليمن اسمه اسعد بن مالك الحميري (٢٠٠ – ٢٣٦ م) المعنى : ان عمورية تشبهت بفتاة بارزة المحاسن وامها الفاتحون فامتنعت عليهم .

٥ – كما ان المرأة البخيلة تمخض اللبن لتستخرج منه الزبدة ، كذلك مخضت الايام فكانت عمورية زبدتها واجود ما فيها .

٦ – القاني : الاحمر – الآني : الحار – السرب : السائل .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حتّى كأنَّ جلابيبَ الدُّجى رَغبتْ عن لونها، أو كأنَّ الشمسَ لم تَغِبَ

٢٠ضوءٌ من النارِ ، والظلماءُ عاكِفةٌ وظلمةٌ من دخانٍ في ضُحى شحِبِ[1]

فالشمسُ طالعةٌ من ذا ، وقد أفلَتْ والشمسُ واجبةٌ من ذا ، ولم تَجِبِ[2]

• • •

ما ربعُ ميَّةَ معموراً يُطيفُ به غيلانُ ، أبهى رُبى من ربعِها الخرِبِ[3]

ولا الخدودُ، وقد أُدمينَ من خَجلٍ أشهى إلى ناظري من خدِّها التربِ .

سماجةٌ غَنيتْ منها العيونُ بها عن كلّ حُسْنٍ بَدا ،أو منظرٍ عجَبِ

٢٥تدبيرُ معتصمٍ باللهِ منتقـــمٍ للهِ مرتقبٍ ، في اللهِ مرتغبِ ،

لم يَغزُ قوماً ولم ينهضْ إلى بلد إلاّ تقَدَّمَهُ جيشٌ من الرُّعُبِ

لوْ لم يَقدْ جحفلاً يومَ الوغَى لغَزَا من نفسهِ وحدَها في جحفلٍ لَجِبِ[4]

رَمى بك اللهُ بُرْجيْها فهدَّمها ولو رَمى بك غيرُ اللهِ لم يُصِبِ

لبَّيْتَ صوتاً زِبطريّاً هرقتَ له كأسَ الكَرى، ورُضابَ الخرَّدِ العُرُبِ[5]

٣٠عداكَ حرُّ الثغورِ المستضامةِ عن بَرْدِ الثُّغورِ وعن سَلْسالِها الحصِبِ[6]

• • •

---

١ – الشحب : المتغير اللون .

٢ – وجبت الشمس : غابت .

٣ – غيلان : هو الشاعر الاموي المعروف بذي الرمة ، كان يحب فتاة اسمها مية .

٤ – الجحفل : الجيش الكثير العدد والعدة . الوغى : الحرب . اللجب : الذي له ضجيج وهياج .

٥ – زبطريا : منسوباً الى زبطرة . والشاعر يشير هنا الى حادثة المرأة التي صاحت : وامتصماه . هرقت : صببت على الارض من غير ان تبالي . الكرى : النوم اللذيذ . الخرد : الفتيات العذارى . العرب : ج عروب وهي المرأة المحبة لزوجها .

٦ – عداه عن الشيء : صرفه عنه . التغور الاولى : جمع ثغر وهي المدينه القائمة على الحدود . والثغور الثانية : جمع ثغر وهو الفم . سلسالها : الحصب : ريقها الطيب العذب، وهو في الاصل الماء الذي يجري فوق الحصى، فيكون عذباً صافياً .

العوامل المؤثرة في شعره وشخصيته

١ ــ **ولادته ونشأته** : وُلِدَ حبيب بن أوس الطّائي المعروف بأبي تمّام عام ١٩١ هـ في بلدة يقال لها جاسم ، على مقربة من دمشق . وكان أبوه مسيحيّاً ، اسمه تدُّوس العطّار ، فلمّا اعْتَنَقَ الاسلام حوّل اسم أبيه إلى أوس . ولا يُعْرف عن حداثته شيءٌ ذو غنى ، كمعظم الشُّعراء العرب ، إلاّ أنه عُرِفَ بكثرة التّرحال والتنقُّل ، حتى أنه جاب معظم البلاد ، مارّاً أو مقيماً في مصر وبغداد وخراسان والشّام والعراق . حتى أوفى إلى المعتصم . ولعلّ تحوُّله عن دينه ساقه إلى نوع من الحماس لدينه الجديد ، لا يعفُّ فيه عن التّصريح بهجاء النّصارى الّذين انخلع عنهم وارتدّ عن دينهم . كما أن ارتحاله الدّائم واطلاعه على أوضاع الحواضر العربية أفاده خبرة حياتيّة وواقعيّة في خصائص كل منهما ، يَنْقُل ذلك أو يتمثّله ويفيد منه في شعره .

٢ ــ **ثقافته** : كان أبو تمـــام يأخذ نفسه بثقـــافة واسعة ، حتى قيل إنه عالم وإن شعره يُعجب أصحاب الفلسفة والمعاني . ويَظْهر أنّه كان يحذق علم الكلام وما يتفرّع منه ، كما كان ملماً بكثير من الثّقافات الفلسفيّة والتّاريخيّة والاسلاميّة واللّغويّة ، ولا يَغْفل حتّى عن العقائد والنّحل ، ويتوسّل بألفاظ العلماء ، جميعاً ، في شعره ، ويضمّ إلى تلك الثقافات ثقافة فنّية راقية تظهر فيما أختاره من أشعار في حماسته .

ولكي نمثل على عمق ثقافته وشمولها نورد هذا النّص عن ابن المعتز في طبقات الشعراء : قال ابن قدامة : « دخلت على حبيب بن أوس بقَزْوين ، وحواليه من من الدّفاتر ما غَرَق فيه ، فما يكاد يُرى ، فوقفت ساعة لا يعلم بمكاني لما هو فيه ،

ثم رفع رأسه ، فنظر إليَّ وسلَّم عليَّ ، فقلتُ له : يا أبا تمام ، إنك لتَنْظر في الكتب كثيراً وتُدْمن الدَّرس ، فما أصبرك عليها . فقال : والله ، ما لي إلْفٌ غيرها ، ولا لذَّة سواها ، وإني لخليقٌ إن أتَفَقَّدَها أنْ أحْسِنَ . وإذا بحزمتَيْن : واحدة عن يمينه وواحدة عن شماله ، وهو مُنهمك ، ينظر فيهما ويميِّزهما من دون سائر الكتب . فقلت : فما هذا الّذي أرى عنايتك به أوْكَدَ من غيره ؟ قال : أما الّتي عن يميني ، فاللّات ، وأما الّتي عن يساري ، فالعزَّى ، أعبدهما منذ عشرين سنة ، فإذا عن يمينه شعر مسلم بن الوليد وعن يساره شعر أبي نواس » .

مناسبة النص : في سنة ٨٣٧م أغار امبراطور الروم تيوفيل بن ميخائيل على بلدة تدعى زبطرة ، تقع على الخط الفاصل بين أرض العرب وأرض الروم . وكانت زبطرة موطناً للمسلمين التابعين لخلافة المعتصم . وقد اشترك في تلك الغارة قوم من الروس والبلغار وجماعة من الفرس ، فروا من جيش بابك الخُرَّمي ، بعد أن قضى المعتصم على ثورته . وعاث الجيش البيزنطي في زبطرة ، فأهلك أهلها وسبى نساءها ، واسترق أطفالها ، وساقهم إلى القسطنطينية ثم احرق المدينة بكاملها . وفيما كان المعتصم في قصره ، أتاه خبر زبطرة وبلغه ما كان من فظائع الروم ، ولا سيما خبر مفاده أن امرأة عربية من أهل زبطرة لقيت من الغزاة شدة وتعذيباً ، فصاحت، وهي تساق إلى الاسر : « وامعتصماه » وبلغت استغاثتها المعتصم ، فتململ وصرخ : « لبيك ، لبيك » . ثم جمع العسكر في دار العامة ، وأحضر قاضي بغداد ، وثلاثمائة وثمانية وعشرين رجلاً من العدول ، فاشهدهم على ما وقف من الضياع ، وما يجب ان يصير بعده من أمر الخلافة ، ثم مضى بجيشه العظيم إلى عمورية ويروون أنه سأل قواده : اي بلاد الروم امنع واحصن ، فقيل : « عمورية ، لم يعرض لها أحد من المسلمين منذ كان الاسلام ، وهي عين النصرانية وبُنْكُها ، وهي اشرف عندهم من القسطنطينية . وهكذا كانت حادثة زبطرة سبباً في فتح عمورية .

«زحف المعتصم بجيش جرار ، ومعه أقوى قواده وأبرعهم ، وقد قسم جيشه كراديس وجهزهم بالاثقال والزاد والسلاح وسيّر بين يديه الطلائع . . . حاصر عمورية خمسة وخمسين يوماً ، فقوّض أبراجها ودكها بكتائبه ، وأذل قوادها ،

وقتل منهم عدداً غفيراً . والحّ عليها بالمجانيق والعرّادات ، والحملان والدبابات : حتى دك حصونها وتلّ معاقلها واحسن التأديب والانتقام ثم عاد إلى سامراء عودة المخلص المنتصر بعد ان قتل من أهل عمورية تسعين ألفاً » .

عرض المضمون :

١ ــ **القسم الأول : المفاضلة بين السَّيف والكتاب** : أستهل أبو تمَّام بمقطع حكميٍّ عام في المفاضلة بين الكتاب والسَّيف ، رامزاً بالأول إلى المنجِّمين وبالثَّاني إلى القتال والحرب . ويقع هذا المقطع في خمسة أبيات (١ ــ ٥) عرض فيها للمعاني التّالية :

ــ ان السَّيف يُنْبىء عن الحقيقة ، فيما تقصّر الكُتُب أو تُوهم بها ، وهو الّذي يُؤدّي الى الجدّ واليقين ، فيما تخادع الكتب وتبقيك بين الظّن والتّصديق والجد واللّعب .

ــ إن الواقع كذَّب المنَجّمين الّذين نصحوا المعتصم بأن يُرْجىء زحفه حتى نضوج العنب والتّين . فقد حاصر المدينة وقضى على أهْلها ، مُظْهراً أن القوةّ تخرس وتدحض وتحقّق .

٢ ــ **القسم الثّاني : التّغنّي بالفتح** (٦ -٩). يقول إنّه فتح لا يُضَاهى ولا يُوصف بشعر أو نَثْر . فهو يُعْجز البيان ويثير الفرح حتّى في السَّماء ، فتُشرِّع أبْوابها له، فضلاً عن الأرض التي ترتدي منه أبهى حلل الزَّهر . ولقد أترع الاماني ، فجعلها معسولة ، عذبة ، لأنّها تحقّقت فيه وغدت واقعاً ، انتصر به المسلمون وانْهزَم المُشْركون .

٣ ــ **القسم الثالث** : (١٠-١٣) **وصف قلعة عموريّة** : وفيه يقول :

ــ إنها أُمهُّم الكبرى ، يحرصون عليها ويفتدونها بأنفسهم .

ــ إنها فتاة مخدرة . حاول أن يقتحم عليها كسرى من قَبْلُ وتبابعة اليمن ، فتَعَصَّتْ عليهم ، وبقيت عذراء ، لم يَقْوَ عليها أيٌّ من الفاتحين . فالاسكندر ذاته ارتدّ عنها ، وبقيت على الزَّمن ، حصينة ، لم تهْرَم ولم يَعْتَرِها الوهن .

– إنّها زبدة الأيّام ، أي صفوتها ، إذ جمع الدّهر فيها جوهر القوّة والمنعة .

٤ – **القسم الرابع : وصف القتال** (١٤-٢١)، وفيه يذكر ما حلّ بها وأحداث المعركة باجواء ملحميّة ، إذ يقول :

– إنها سقطت وخيّم عليها النّحس ، بعد السّعد الطّويل ، فتهدّمت ساحاتها

– وأفناؤها .

– إن جثث الأبطال مسجّاة بين جدرانها ، وهي مخضّبة بدمائها ، جرت فيها سنّة السّيوف ، أي سنّة القتل وان كان الاسلام يأنف منه .

– إن الحرائق اشتعلت فيها وأتت على كل شيء ، فأتت على الخشب وبلغ من شدّتها أن أذابت الصّخور ، وأضاءت اللّيل وخلّفته وكأنه نهار من اللّهب ، أو كأن الطبيعة أوقفت نواميسها ، فتجمدتْ الشمس ولم تَغِبْ .

– إنّ النّور والظلمة امتزجا من امتزاج النّار والدّخان ، فبدت الشمس طالعة من النّار ، بالرغم من غيابها ، وبدا الظّلام مخيّما ، بالرّغم من طلوع الشّمس

٥ – **القسم الخامس : التّغنّي بخرابها** (٢٢-٢٤)، يُمثّل رَبْعَها الحرب ، لشدّة سروره لخرابه ، بربع الحبيب الّذي ينظر اليه حبيبه ، أو بالخدود الجميلة الّتي تَطْفر فيها حمرة الخجل ، ويعلّل ذلك بالقول ان تلك السّماجة لتبدو في غاية الحسن ، لأنّه حقّق بها الثّأر وأجهض أحقاده على أهلها .

٦ – **القسم السّادس : مدح المعتصم مباشرة** : (٢٥-٣٠) ، وفيه يؤدي للممدوح المعاني التّالية :

– إنه خادم للدّين ، يَعْتصم فيه بحبل الله ، ويحقّق إرادته في الانتقام من المشركين وإنه لا يزال يؤمّل في حسن الثّواب ولا يرغب فيما دون نواله .

– إنّه يقاتل بهيبته بقدر ما يقاتل بجنوده ، إذ أُثرت عنه القوّة والنّصر ، يبثُّ بهما الرّعب والتخاذل في النّفوس .

- إنّه بطل ، تتألّب نفسه وتحتشد فيها مشاعر البطولة التي قد يقصّر عنها جيش بأكمله . فنفسه تفيض بحماس يثير جيشاً ويؤلّبه ويدفعه إلى النّصر .
- إنه انتصر في فتحها بتأييد من الله .
- إنه انصرف إلى القتال ، معانياً حرارة القتال ، متخلّياً عن اللّهو ومراشفة ثغور النساء .

. . .

نقد المضمون :

أولا — المفاضلة بين السّيف والكتاب (١-٥) :

١ — **السّيف قوة حاسمة** : يكرر الشاعر معنى واحداً في خمسة أبيات يتغنّى فيه بالسّيف على الكتاب . ففي البيت الأول يقول : « السّيف أصْدق أنباءً من الكتب »، أي ان القوّة أجدى من الفكر والكلام ، لأنّها فعل نافذ أو يقين محتّم ، لها تأثير مادّي ، واقعي، والكلام له تأثير معنوي . فقد تكون ، مثلاً ، على صواب ، وعدوّك على خطأ وضلال ، قد تكون خيّراً وعدوّك شرير ، إلا أنه قويٌّ بطّاش ، يتغلب عليك بقوّته ويدعك مخذولاً . وتغنّي الشّاعر بالقوّة قد لا يكون صادراً عن اقتناع ، إذ اقتضي عليه بطبيعة المناسبة وضرورة المدح . ولعلّه يعكس نشوة النّصر واجهاض الحقد ، انبعث في نفسه بالانفعال والحماس ، فأعلنه وأطلقه دون قيد ، باسلوب تعميمي يفيد الغلوّ . فالشاعر يرى فيه أن المرء لا يحقق ما يريد بالقول والفكر والتخمين ، بل بالسّيف أي بالارهاب ، بدلاً من الاقناع . وهو إذ يؤكّد على ذلك يزلُّ ويضلُّ إذ ان ما أخذ بالسيف ، بالسّيف يُستردّ . وقد يدوم ، حيناً ، بالاكراه ، لكنّه يتداعى بالرّفض والصّمود . فقد يحتلّ قوم على قوم ويَستبْونهم ويمثّلون بهم ، لكنّهم يعجزون عن اخضاعهم بالسّيف إلا اذا كانوا خاضعين إذلاءَ بنفوسهم . فالحرية ليست في الجسد ، بل انها حركة في الرّوح، ينبو عنها السّيف ويكلُّ ويذهب سدى . ومغيّرو التاريخ ، وعلى رأسهم المسيح ومحمّد وسائر أصحاب الرّسالات ، إنما انتصروا بالفكر والعقيدة من دون إكراه ، إذ لو اقتصرت دعوتهم على البطش

والعنف لزالت كدولة الاسكندر وتيمورلنك . ونابوليون ذاته لم يخلد بحروبه بل بالمؤسّسات الانسانيّة والثقافيّة الّتي وضعها ومكّن لها .

ومع أن الشّاعر حرٌّ في موقفه من الاشياء ورؤيته لها ، فإنه مسؤول أمام الحقيقة الانسانيّة أو يغدو كلامُه ضرباً من الترهات ، وربّما أدرك المتنبي ذلك بقوله :

الرّأي قبل شجاعة الشّجعان هو أوّل ، وهي المحلُّ الثّاني

فإذا اجتمعا لنفس حـرّة بلغت من العلياء كلّ مكان

٢ ـ **السّيف يفصل بين الجدّ والهزل والشكّ والرّيبة** : نعثر على هذا المعنى في قوله :

ـ في حدّه الحدُّ بين الجدّ واللّعب

بيض الصفائح ، لا سود الصّحائف في متونهن جلاء الشّك والريب

فالسّيف هو الجدّ والكلام هو اللّعب ، السّيف هو اليقين والثّاني هو الشّك . وهذا القول لا يخلو من حقيقة جزئية أو عامّة ، إذ أن الفكر قد يبدو ، حينـاً ، ضرباً من البلاغة ، يؤيّد الشيء وضدّه ، كما هو مأثور عن السّفسطائيّين ، كما أنه قد يُصيب أو يُخطىء ، ويتراءى صاحبه وكأنّه يلهو ويعبث به . وفضلاً عن ذلك ، فإن الفكر قلّما يصل إلى يقين ، والخلاف على الحقيقة لم ينته إلى يومنا منذ افلاطون وارسطو ، وحتى الدّين لم يوفّق في اقناع الناس بحقيقة واحدة ، فانقسموا أدياناً يدّعي كل منهما الحقيقة ، كما انقسم الدّين الواحد إلى شيع وفرق لا حدّ لها. وهذا كلّه يؤيد ما ذهب إليه أبو تمام في القول بانّ في الكلام شيئاً من اللّهو واللّعب وكثيراً من الشك والرّيبة .

أما السّيف ، وهو تجسيد للقوّة ورمز لها ، فإنّه لا يتأثّر بالجدل ولا يلهو حول حدود الخير والشرّ والحق والباطل ، فهو لا يتصل بالضّمير أو بالحقيقة، وإنّما هو قُوّة تُرْغِم ، ولا تُفْحِم وسلطة تأمر ولا تنظر ، فكأنّها عمياء ولكنها محتّمة . وقد تسعى إلى مبتغاك ، فلا تناله بالجدل والأمل ، بل بالسّيف والعنف .

إلاّ أن ما نحقّقه بالسَّيف ، وان فصل بين الهزل والجدّ والشك واليقين ، فإنه لا يفصل بين الحقّ والباطل . فقد تكون القوّة باطلة ، أي عدواناً وظلماً وهتكاً للأعراض و استثماراً للآخرين ، وقد يكون الفكر عدلاً وعفّة ومحبّة ، ودولة السّيف تبنى على الأنقاض والجماجم ودولة الفكر تبنى على القلوب والعقول .

٣ ــ **السَّيف أصدق من النجوم** : ولعل أبا تمّام في ثقافته كان يدرك شأن العلم والعقل ، إلا أنّه تكنّى بهما عن التنجيم الّذي كان شائعاً في عصره ، يطالع أصحابه مطالع النّجوم ويأمرون وينهون ، ويستشيرون كتبهم ليوهموا النّاس . وبذلك يتبدّل موقفه من العلم ، ولا يعود هجاءً له وتهجّماً عليه ، بل يغدو وكأنه دفاع عنه من المارقين والزّائفين والدّجّالين . أنّه يثور على العلم الّذي لا يرتكز على حقيقة ، بل على « الزخرف والكذب والأحاديث الملفّقة » الّتي لا تنطوي على أي وجه من وجوه الصّواب .

ثانياً ــ التغنّي بالفتح : (٦-٩) ويتخلّص الشّاعر من هذه المقدّمة الحكميّة العامّة حيث تميّز غضبه على المنجّمين وسفّه كلامهم إلى التغنّي بالفتح . وهذا المقطع حميم الصّلة بما دونه إذ ان اشادته بالفتح هي امتداد من إشادته بالسّيف . مُمثّلاً عظمته، متوسّلاً لذلك التعميم بالاضافة: «فتح الفتوح» جاعلاً إياه فريداً ، ليس قَبْلَه قَبْلٌ وليس بَعْدَه بَعْدٌ ، لا يُجَارى ولا يُبارى . وهذا الغلوّ لا يعدو أن يكون غلوّاً لفظياً أو ذهنياً أو افتراضياً إذ يسهل القول إنه أعظم الفتوح. الا أنّ المهمّ في ذلك أن يؤدّي الشّاعر ذلك في ادائه الشّعري، بدلاً من الاداء اللّفظي.

وتراه يكرّر المعنى ويُطلقه إذ يجعل الشعر والنّثر ، جميعاً ، يقصّران عن وصفه ، فهو إذن لا يفوق قدرة الناس على القتال ، بل على التعبير أيضاً . العقل لا يحدّه في نثره والشعر لا يتمثّله في انفعاله وخياله . والشّاعر لا يهدف هنا إلى الاقناع بالمعنى بل إلى الايحاء به .

ثم يعرض إلى تمثيل وقعه ، فيصوّره في حدود اربعة : حدود السّماء ، وحدود الأرض ، وحدود النّفس ؛ وحدود الدّين .

فتح تفتحُ أبواب السَّماء له   وتبرز الأرض في أثوابها القشب

يا يوم فتح عموريَّة انصرفت   منك المنى ، حُفَّلا، مَعْسولة الحلب.

فالسَّماء تَفْتح أبوابها له ، أي أن الله قد طرب به ، وفتح أَبواب سمائه كأنه يودّ أن يكلِّم أبطاله ويهنّئهم أو كأنّه يودُّ أن يَضعهم في أَحضانه . وهذا المعنى افتراضي ، ايحائيّ وليس فعلياً ، واقعياً ، توسَّله الشّاعر ليَسْبغ على ممدوحه صفة دينيّة وينوِّه برضا الله عنه . أما الأرض فتَبْرز في زينتها ، طرباً له واحتفاءً به لأنَّه أفضل أيامها ، إنه يوم عيدها ، اذ المأثور ان الثياب القشيبة الفاخرة ترتدى في الأعياد والمحافل . ولقد أثار الشّاعر السَّماء والأرض ، جميعاً ، إذ لو اقتصر على إثارة الإنسان لكان المعنى أليفاً لا وقع نفسيّاً له ، فتجاوز إلى السَّماء والأرض ليفيد من ذلك الغلوِّ واالشمول والتَّعميم .

أما وقعه في النفس فقد مثَّله بتحقيقة لأمانيِّها ، حتَّى باتت، إثره ، وقد أَدْركَتْ أَعذبها وأقصاها . وهذا المعنى هو أدنى من المعنيين السَّابقين ، إذ لم يجترح فيه مُعجزة من مُعْجزات الغلوِّ ، وأن كانت آثاره لم تنعدم وتَتَعفَّ فيه .

ومثل ذلك الدِّين ، اذ ارتفعت رايته فيه الى ذروتها، فيما انهارت راية المشركين. وهكذا فان خير ذلك الفتح كان عميماً على السَّماء والأرض والنّاس والله ، لم يدع موجوداً إلاّ وابتعث فيه السّعادة والنَّشوة .

ثالثاً — وصف قلعة عموريَّة : (١٠-١٣)، وقد خصَّها بوصف معنوي اكثر منه حسِّي ، إذ لم يمثّل لنا أسوارها وقلاعها أو حصونها ، بل وصف مكانتها في نفس أصحابها وشدَّة ايثارهم لها ، حتى أنها شبيهة فيهم بأُمٍّ لهم ، يضحُّون في سبيلها بكل ما يملكون حتى آباءهم وأمهاتهم :

أُمٌّ لهم ، لو رجوا أن تفتدى جعلوا   فداءها كُلَّ أمٍّ بَرَّة وأَب

ولعلَّ معنى الشطر الأول ساقه إلى معنى الشطر الثاني بفعل الايحاء اللَّفظيِّ بين لفظتي أم وأب . وقصاراه أنهم لا يحرصون على أي شيءٍ من دونها .

ثم يستعير للمعنى ذاته مؤدّى جنسياً ، ممثلاً به عموريّة بفتاة جميلة ، متألّقة الوَجْه ، راودها كسرى وحاول ترويضها والاستيلاء عليها ، فأعيا ، وظلّت مُمْتنعة عليه . أما أبو كرب ، فلم تقبل عليه ، بل أظهرت له الصُّدود . والصُّدود والنُّفور هما حالتان من حالات العشق :

وبَرْزَة الوَجْه ، قد أعيت رياضتُها كسرى ، وصدّت صدوداً عن أبي كرب

وبعد أن يُظهر الشّاعر مناعتها ، يلمُّ بقدمها وعراقة عهدها ، فهي كانت قبل الاسكندر تعتصم عن الفاتحين وتأبى عليهم وكأنها أقدم وأعرق من الزّمان :

من عهد اسكندر ، أو قبل ذلك قد شابت نواصي اللّيالي ، وهي لم تشب

حتى اذا مخض الله السّنين لها مخض البخيلة كانت زُبْدة الحقب

فالقلعة فتيّةٌ عَذْراء ، مُحَصَّنة ، لكنّها هرمة من القدم ، لم يخط الشّيبُ ناصيتَها بالرّغم من أنه وخط شعر اللّيالي وأحاله إلى بياض . والشّاعر يجري ، في ذلك ، على سُنّة الغلوّ والإحالة ، يتفتّق لهما بكلّ حيلة ويستخدم المتناقضات ويوحّد بينها ويؤلفها بالتأويل والافتراض . فالقلعة عذراء ، لكنها هرمة . عذراء في شغف الفاتحين بامتلاكها وهرمة لقدمها في الصُّمود . وهي ، مع ذلك، لم تشب وقد شابت اللّيالي . واللّيل هو رمز السّواد ، فاذا ابيضّ اللّيل تعطل في ذلك ناموس الطّبيعة وبدت الاجواء الملحميّة الخارقة .

ويمكننا القول أن أبا تمّام جمع المستحيل والخارق والمتناقض ليُغالي بالمعنى .

ومع ذلك ، فإنّه لا يكفُّ ولا يَرْعوي ، بل يتردّد على المعنى ذاته ، مستعيراً الصورة من واقع بيئته ، صورة المرأة الّتي تَمْخض الحليب ، لتَستصفي زبدته ، فيقول أن الله جعل يمخض السّنين ليستخلص زبدتها وجوهرها وكان يمعن في ذلك ولا يدع وجهاً فيه ، فإذا بتلك القلعة تُلْفى وكأنّها زُبْدة الدهر والعُصور . والشّاعر يتوسّل النّسب في الألفاظ الشّعرية ، المطلقة كقوله : « كسرى ، أبو كرب ، الاسكندر ، السّنين ، الحقب » ، وهي الفاظ تنطوي على الغلوّ والتهويل بذاتها ، فكَيْف ، وقد ابتدع لها الشّاعر حيل الغلوّ بما لا يُحَد ولا يجارى ؟

رابعاً – وصف القتال : (١٤-٢١) وقد مهّد لهذا القسم بوصف عام ، أو تجاوز فيه إلى النّهاية ، قبل أن يَعْبُرَ بالبداية إذ قال :

جرى لها الفأل نحساً يوم أنقرةٍ   إذ غُودِرَتْ وَحْشة السّاحاتِ والرُّحب

وعند هذا البيت تنعكس الصُّورة الّتي يرسمها لها . فبعد أن كانت متألّقة ، تخبو ، وبعد الجبروت والصُّمود ، تنهار ويعمّها الخراب ، وبعد عهد الفأل قام عهد النّحس . والشّاعر لا يَتَّئِدُ في ذلك ولا يتطور ، بل ينزع اليه ، فجأة ، ماسخاً ما سبق له أن تألب لحشده والايحاء به . فساحاتها موحشة ، مهدّمة والبُؤْسُ العميم يخيِّم عليها . وعبر تلك الخرائب تتكدّس جثث الأبطال مخضّبة بالدماء ، وكأنها عنوان لرسالة ممزّقة ضائعة ، تنمُّ عن عظم القتال الّذي جرى فيها . وهؤلاء الأبطال لم يُقْتَلوا عدواناً ، بل إنّهم المعتدون الظالمون ، وقد قُتلوا بظلمهم وعدوانهم ، إذ الاسلام يعفُّ عن الاعتداء . ولا يزال أبو تمّام يوعز بأن الحرب لم تَقُمْ بين العرب والرّوم ، بل بين الاسلام والنصرانيّة ، ذاهباً في ذلك كلّ مَذْهب بتأثير اعتناقه للدِّين الجديد وحماسه االشّديد له . وأحرى به ، وهو الشّاعر المطل على الحقيقة ، أن يدرك بأن الأديان أُنْزِلَتْ للتوحيد والتّأليف ، لا للشقاق والتّفرقة ، وأنها ، مهما تباينت، ظاهراً ، فانّها تصدر عن مصدر واحد وتلتقي عند غاية واحدة، وهو الله الأَحد .

وإثر هذه المقدمة يَنْحني الشّاعر إلى الجزئيّات والتّفاصيل ، أو أنه يتولىّ مظهراً يضخِّمه ويُغالي فيه ، معبِّراً عن الكلّ من خلال الجزء :

لقد ، تركت أمير المؤمنين ، بها   للنّار ، يوماً ذليلَ الصخروالخشب . . .

فهو ، اذن، يوحي بعظم القتال من خلال النّار ، دون أن يُفصِّل في ذلك،شاطراً إلى النِّهاية الأخيرة بقوله : « ذليل الصّخر والخشب » . أي ان النّار لعظمها أتَتْ على كُلّ شيء فيها ، من أشدِّها احتراقاً وهو الخشب ، إلى أعسرها وأمنعها وهو الصّخر . وتأليفه بين الخشبوالصّخر لايعدو أن يكونَ إحدى وسائل الغلوِّ المأثورة في شعره .

ويمضي الشّاعر متمطّياً ، متمادياً ، مقارناً بين اللّيل والنّهار والنّار والدّخان ، يقابل هذا بذاك ، مؤوّلاً ، معلّلاً بالذّهن والافتراض . فالنّــار تعاظمت وغدت محدقة بكل شيء، مرتفعة الهامة ، متسعّرة حتّى بدّدت اللّيْل وحسرت الظّلام ، ومن هذا المعنى ينطلق إلى التأويل المنطوي على الغلوّ والتعظيم :

حتّى كأن جلابيب الدُّجن رغبت   عن لونها ، أو كأن الشّمس لم تَغب

ضوء من النّار والظلماء عاكفة   وظلمة من دخان في ضحى شحب

فالشّمس طالعة من ذا ، وقد أفَلَتْ   والشّمس واجبةٌ من ذا ، ولم تجب

فالتأويل الأول أن الظلام قد تخلّى عن ردائه الحالك الجلباب ، إذ كيف يكون ، ثمّة ، ليْل متشعشع مضيء ؟! فهذا اللّيل هو كتلك القلعة ، فريد بَيْن اللّيالي ، هو ليل عار ، خلع جلباب الظلمة ليرتدي جلباب النُّور ، هو ليل تشرق فيه الشمس ولا تغيب ، كما هو دأبها في كلّ غداة . وهنا يؤلّف الشّاعر أيضاً بين المتناقضات ، موفياً من ذلك إلى المستحيل، جاعلاً للّيل شمساً تشرق فيه وللشمس ظلاماً يحدق بها . وهو ، في غلوائه ، يعطّل نواميس الطبيعة ويخرّجها تخريجاً خاصاً ، دون أن ينطوي ذلك كلّه على حقيقة فعليّة أو على تجربة انسانيّة رصينة ، بل إنّه تبارَع وتحاذَق في رسم المشهد منصرفاً إلى ظاهره الحسّي .

خامساً — التّغنّي بخرابها : (٢٢-٢٤) وهو مقطع من التشفّي واجهاض الحقد ، يطرب فيه لمشهد الخراب طربه للحبّ والجمال ، واجداً في قبح الخراب أجمل مشهد للحسن تطالعه العُيون . وهو يتوسّل لذلك اسطورة الحبّ ، وهي أعظم أنواعه ذاكراً ذا الرمة وحبيبته ميّة التي كان يتشبّب بها . ومع أن نزعته قد تخْلو من الانسانيّة في الفرح ببؤس الآخرين ، فان المشاهد والمعاني الّتي ألمّ بها فيه أدنى إلى سويّة الشّعر ، إذ لم يفتعلها افتعالاً ولم يؤلّفها تأليفاً ولم يتعاظل عليها ، بل إنها انسابت من وجدانه مباشرة . في وصفه للقتال كان يتفكّر ، وفي هذا المقطع فانّه يُعاني .

سادساً – مدح المعتصم : (٢٥-٣٤) ولئن بدا هذا المقطع مستقلاً بذاته ، فإنّ الشّاعر لم يباشر فيه المدح وحسب ، بل إنّه زاوله منذ المطلع لأن المفاضلة بين السيّف والقلم والتغنّي بالفتح ووصف القتال كما تقدّم ، جميعاً، مهّدت له أو وولجت فيه . ومع أن الشّاعر خلع على الممدوح صفة دينيّة في تكراره للفظة الله ، فان الصفة الأعم هي الصّفة البطوليّة الحربيّة . وامتداحه بأن جيشاً من الرّعب يتقدّمه له وجه آخر من الغلوّ إذ لا يقتصر فيه على مدحه بالانتصار في هذه المعركة ، بل يجعله منتصراً في كُلّ معركة قبلَها ، يدرك النّاس ذلك ، حتّى إنّهم باتوا يفرّون من دونه إذ يعلمون أنّه عزم على قتالهم . فجيش الرّعب هو تعبير عن الإنتصار الدّائم والمطلق . أما قوله :

لو لم يَقُد جَحْفلاً يَوْم الوغى ، لغزا من نفسه ، وحدها ، في جَحْفل لجب

فإنّه يخصُ البطولة فيه بالممدوح وحده . وليس الجيش الزّاحف بعَدَده وعُدّته في الخارج سوى تحقيق للحماس والبطولة المتفجّرَتيْن في داخله . فهو يقاتل بإرادته ، بصموده بحماسه . وقد تفطّن أبو تمّام ، في ذلك ، إلى ما لم يَفْطن إليه من قبل اذ قدّم السّيف على الكتب ، وناقض ذاته بذاته . فهو يَعْترف ، هنا ، بأن البطولة ليست في السّيوف والجيوش ، بل في النّفوس ، مُدْركاً الحقيقة الانسانيّة الفعليّة الّتي نوّهنا عنها ، قبلاً .

ويعمد ، إثرئذ ، إلى المعارضة والمناقضة ليوفي إلى غاية المعنى . فهو لا يُفَصّل فيه كابن الرّومي ، بل يطفر إلى نهاية مطافه من الرّد والنّقض . فمن جهة يظهر اعتصامه بالله وابتغاءه لمرضاته ومن جهة ثانية يؤكّد على ابتعاده عن اللّهو والمجون . يظهر المعنى الأوّل في قوله :

تدبير معتصم بالله ، مُنْتَقم لله ، في الله مُرْتب
رمى بك الله بُرْجَيْها فَهَدّمها ولو رَمَى بك غَيْر الله لَمْ يُصِب

وهذان البيتان متكاملان إذ يُظهر إيثار المدوح لله ويبين الثّاني إيثار الله للممدوح . المعتصم يفزع إلى الله والله يعصمه ويعضده ويضرب به أعداءه . فحربه هي جهاد

وتقوى ، أقبل عليها ولم يقبل على حياة الدّعة والخمول ، ينفق أيامه في مواقعة النساء :

لبّيت صوتاً زبطرياً ، هرَقْتَ له   كأس الكرى ورضاب الخرُّد العرب

عداك حرُّ الثغور المتسضامة عن   بَرْدُ الثُّغور وعن سلسالها الخصب

فالممدوح هرع إلى القتال مضحيّاً بالنّوم واللّذة ، وهو في ذلك أعظم بطولة وأجْرأ .

خلاصة حول المضمون : ألّب الشّاعر لممدوحه معاني المدح الملحميّ في أقصى حدودها وأبعد غاياتها ، كما أنه تفتّق بكل حيلة من حيل النظم ليؤدي المثال الأعلى لما قد يقال في هذه المناسبة . فابو تمام شاعر يعاند التجربة ويقتحم عليها كُل اقتحام ولا يَقبل منها بالدّاني من المعاني واليسير من العبارة وحلل اللّفظ ، بل يغوص عليها ، جميعاً ، ولا يركن أو يطمئن إلا بعد ان يدرك أعسر ما ينالُ منها .

الطبائع الفنيّة :

أولاً — مادّة التجسيد : أفاد الشّاعر لتجسيد تجربته مما يلي :

أ — **الحكمة** : وقد ظَهَرت خاصة في المَطْلع إذ قارن بين السّيف والقلم مُنْمياً إلى رأيه الخاص صفة الشُّمول العامّة . والحكمة في الشّعر تُؤكده وتمنحه بعْداً ، إلا أنها تعروه بالجفاف وتحوّلهُ إلى نوع من المعرفة العامّة أو القوانين الأخلاقيّة . والتجربة الشعريّة ، في منطلقها ، ليست سبيلاً إلى المعرفة البرهانيّة المستمدة من التجريد لأن ذلك يقع في حدود النّثر . الشّعر يرى الحقيقة ويستحضرها لكنّه لا يتفهّمها ولا يسعى إلى إفهامها . الشعر يَتّحد بها ،فيكون هو الذّات وهو الموضوع . والحكمة تصدر ، غالباً ، عن العقل أو هي تجريد ذهني يتمرّس به ويخلص إليه العقل . والأبيات الخمسة الأولى لا تعدو الأفكار العامّة أي المعرفة،وقد سقط عنها الشّعر بذلك ، الا ما تَسرّب إليها من انفعال وحّد بين اليقين الخاص واليقين العام . فابو تمّام حاول أن يفهم ما عاناه وأن يضعه في قاعدة عامّة ممّا أضعف فيه الذّهول والرؤيا وان لم يُضعْف الانفعال .

ب – الطبيعة :

١ – **في وصف الفتح**: وكما استمدّ الشّاعر الجاهلي ومن إليه من الطبيعة مادّة لتمثيل تجاربهم ، فإنّه يتّخذها في هذه القصيدة كمادة أولى للتجسيد ، معدّلاً ومبدّلاً من نواميسها ، خارجاً بها عن حدودها . مثال ذلك قوله :

فتح تفتّح أبواب السّماء له   وتبرز الأرض في أثوابها القشب

فالسّماء والأرض أدّيا للشّاعر مادّة للغلوّ بتعظيم الفتح ، إذ عرى السماء بالطّرب والفرح ، وهي لا تطرب ولا تريم . لقد عدّل نواميس الطبيعة بالافتراض للإيهام والايحاء . ومثل ذلك الأرض المتزينة ، فهي أرض متمثّلة في حالة إنفعاليّة ، طاغية ، عطّلت العقل وتجاوزته . فهذا القول صدر عن الانفعال الّذي يطفر ، مسفّها الحقيقة ، دون أن يحيلٌ من دونها حقيقة فعليّة أعمق وأشمل . ومع أن قوله يثير الحماس والاعجاب والدّهشة ، فإنه لا يثقّف النفس ولا يعمق تجاربها مع الحقيقة ، ان هو إلا وهم وهمه ونزوة طرأت عليه ، ثم يزولان ولا يخلّفان أثراً .

٢ – **في وصف القتال**: ويعمد الشّاعر ، كذلك ، إلى الطّبيعة في وصف القتال ، إذ يمثّلها بمظاهر اللّيل والنّهار والنّار والدّخان . لكنه ينهج فيه نهجاً مغايراً ، إذ يخلص منه إلى الغلوّ بالتأويل والمقابلة ، متّخذاً الظّاهرة كأداة للتفكير والتأمّل والاستنتاج في اسلوب منطقي ، برهانيّ ، شديد الوعي والوضوح . فهو يقول :

غادرت فيها بهيم اللّيل ، وهو ضحى   يشلّه فيها صبح من اللّهب

حتّى كأن جلابيب الدّجى رغبت   عن لونها أو كأن الشمس لم تغب

فاللّيل البهيم استحال إلى صبح من اللّهب. وهذا القول قائم في حدود التشبيه والمقارنة ، وما عتّم الشّاعر أن أخذ يتداول عليه بالافتراضات ، ويتفكّر ، ويتظنّى حتّى خيّل إليه أن اللّيل خلع رداء الظلام وغدا صنواً للنّهار ، أي أنه افترض تأويلاً عطّل به ناموس الطبيعة وأخرجه إلى نقيضه ، محوّلاً الطبيعة إلى أداة للغلوّ . ومثل ذلك افتراضه بأن الشّمس لم تغب ، والشّمس غائبة لا محالة .

ومن ثم ينحدر إلى التفسير والتعليل بقوله :

ضوء من النّار ، والظلماء عاكفة　　وظلمة من دخان في ضحى شحب

ولقد أوضح ما التبس علينا من أمر اللّيل والنّهار المجتمعين ، في آن معاً ، وفسّر الضّوء بلهيب النّار والظّلام بكثافة الدّخان .

وهكذا نعثر على الاسلوب المنطقي الذي كان يقتفي عليه الشّاعر وفقاً للمعطيات التالية :

١ ــ هناك ليل ونهار في آن معا.

٢ ــ اللّيل من الدّخان والنّهار من النّار.

٣ ــ النتيجة : الشمس طالعة غائبة ، في آن معاً ، أو كما يقول الشّاعر ذاته :

فالشّمس طالعة من ذا ، وقد أفلت　　والشّمس واجبة من ذا ، ولم تجب

ولقد توسّل الاسلوب المنطقيّ ليبدع ذرائع يُبرّر بها معانيه المصطنعة اصطناعاً بالمقارنة،مسفّاً بالشّعر إلى نوع من القياس المنطقي الصّحيح البرهان والعديم الرّؤيا ، والأعمى الانفعال . وهذا الضرب من الغلوّ يتولّد من نقض النواميس، فيضعنا أمام خارقة أو اعجوبة يتألّب الشّاعر ويحتشد لإقناعنا وايهامنا بها .

٣ ــ **في تمثيل فرحه بالفتح** : وقد توسّل ، كذلك ، الطّبيعة في وصف فرحه بالفتح إذ قال :

ما ربع ميّة ، معموراً ، يطيف به　　غيلان،أشهى ربى من ربعها الخرب

وهذا البيت يطالعنا بالغلوّ ، لكنّه الغلوّ القائم على الحقيقة الوجدانيّة ، بدلاً من التخرّف والنّزوة والنّزق .

ج ــ **الدّين** : ولقد ولج الدّين إلى ضمير الشّاعر ، وتسرّب إلى القصيدة ، نراه مبثوثاً في خفاياها ، مباشرة أو غير مباشرة . مثال ذلك :

– فتح تفتّح أبواب السماء له –

– بسنّة السّيف والخطىء من دمه لا سنّة الدّين والاسلام مُخْتضب

– أبقيت جدّ بني الاسلام في صعد والمشركين وأهل الشرك في صبَب

– تدبير معتصم بالله ، مُنْتقم لله ، مرتقب ، في الله ، مرتغب

– رمى بك الله برجيها فهدّمها ولو رمى بك غيْر الله لم يُصب

د – **التاريخ** : وهو غير السّياسة التي أفاد منها موضوعه ، بل هو الأحداث الماضية الّتي اعتمدَها لتعظيم عموريّة وصمودها ليعظم بها انتصار الممدوح . ونجد الايماءات التّاريخية في مثل قوله :

– وبرزة الوجه، قد أعيت رياضتها **كسرى**، وصدّت صدوداً عن **أبي كرب**

– من عهد **اسكندر** أو قبل ذلك قد شابت نواصي اللّيالي ، وهي لم تشب

وإلى جانب التاريخ السياسي يفيد من التاريخ الأدبي بقوله :

– ما ربع ميّة معموراً يطيف به **غيلان** أشهى ربى من ربعها الخرب

هـ – **التقاليد** : وتظهر ، حيناً ، في حديثه عن التنجيم وتسفيهه ونقضه له كقوله :

– والعلم في شهب الأرماح ، لامعة بين الخميسين، لا في السّبعة الشّهب

– أين الرّواية ؟ بل أين النجوم وما صاغوه من زخرف فيها ومن كذب

– تخرّصا وأحاديثاً ملفّقة ، ليست بنبع ، اذا عدت ، ولا غرب

ونقع على تأثيره ، أيضاً ، في الايمان بالنّحس والسّعد في قوله :

جرى لها الفأْل نحساً ، يوم أنقرة إذ غودرت وحشة السّاحات والرّحب

و – **التقليد الأدبي** : ونعني به الأفكار والموضوعات في سنّة المدح ، وقد اتخذ منها وصف القتال وتعظيمه ليعظم به ممدوحه ، كما تولىّ اسلوب عنترة في تمجيد الخصم ليمجّد نفسه من خلال انتصاره عليه . وقد عظم الشّاعر عموريّة وجعلها

ابنة الدّهر الوحيدة ، تَعَصَّى عليه وتصمد له ، حتّى يجعل انتصار الخليفة عليها وكأنه انتصار على الدّهر ذاته .

. . .

ثانياً : أساليب التجسيد :

أ ــ **الغلوُّ الملحميُّ** : يقوم الغلوُّ الملحمي على الحشد السَّردي والخارقة والتَّاريخ والاسطورة. وقد بدا الحشد السَّردي بمظهر أوصاف إيحائية في وصف الطريق والخارقة وفي تمثيل عموريَّة بما يفوق ناموس الأشياء ويغيِّر طبائعها وفي وصف الحريق الّذي ائتلف فيها نقيضا اللّيل والنَّهار . أما الأجواء التاريخيّة والاسطورية ، فقد مثلّنا عليها فيما تقدَّم . والقصيدة، جميعاً ، تحفل بالعناصر الملحميِّة، اذ إنها لا تعدو وصف ملحمة القتال في الحرب وفي نفس القائد وفي الطبيعة والسَّماء .

ب ــ **التّعميم والاطلاق** : وهما من أخصّ أساليب إبي تمّام ، بهما يدرك أقصى غاية المعنى ، ونهاية مطافه ، دون تفصيل أو انهاك ، على غرار ابن الرّومي . وقد تجلّت ظاهرتهما فيما يلي على الأقل :

ــ في **الحكمة** التّي أسلفنا الحديث عنها ، كضرب من الاطلاق الذي يحوّل القضيّة الخاصّة إلى قضية عامة شاملة .

ــ نرى ذلك في قوله :

فتح الفتوح ، تعالى أن يحيط به نظم من الشّعر أو نثر من الخطب

وظاهرة التّعميم تبدو في الاضافة الجناسيّة : « فتح الفتوح » وفي تقصير أي اسلوب من أساليب التّعبير عن الإلمام به .

ــ جعلوا فداءها كل أمٍ برَّة وأب ــ وقد أكتسى هنا الحلّة اللّفظية بلفظة « كل » وهي لفظة ممجوجة في الشعر اذ تنزع إلى العاميَّة .

ــ كانت **زبدة الحقب** ــ أي خلاصتها والتعميم وقع في عبارة « زبدة الحقب »

ــ لم يَغزُ قوماً ولم يَنْهض إلى بلد إلاّ تقدَّمه **جيشٌ من الرُّعب**

وآية التعميم في شمول كلامه لكل قوم وبلد وتقدُّم جيش الرُّعب من دونه .

فيما سلَفَ، جميعاً، يُطالعنا التّعميم والاطلاق بشكل ظاهر ، مباشر ، وفيما دون ذلك، نكاد لا نَعثُر على معنى ، إلا وهو ينطوي على النّزعة التي يدرك بها أقصى مداه . ووسيلة الغلوّ بالتعميم هي وسيلة بدائيّة أُثرت منذ الجاهليّة .

ج – **التكرار والتفسير والتأويل** : قد يكون التكرار الشّعري فضيلة إذا كان وسيلة للتدرُّج والنموّ في بذل المعنى . أما اذا اعاد الشّاعر به المعنى إلى ذاته أو إلى ما هو دونه ، فإنه يغدو آفة . وقد غلب التكرار على المعنى الّذي تولاّه في المطلع ، إذ كرّره في أبيات خمسة ، منحدراً فيه من التعميم في البيت الأول إلى شيء من التّخصيص في البيتين اللاّحقين ، ليَتخلص فيما دونهما إلى الانقاض على المنجّمين وتسفيه أقوالهم . فالمعنى تطوّر تطوّراً ، إيضاحياً ، مؤكّداً لذاته ومغالياً بها .

وهناك تكرار في ذكر الصّفة الدّينية للممدوح نثره في جنبات القصيدة ، وقد تضافر ، جميعاً ، ليوحي بغاية الشّاعر ويعزّزها .

أما وصفه للحريق فقد ورد في نحو ستة أبيات ، يوضح اللاّحق منها السّابق ويُطْلع على وجه أو تأويل جديد. فالتكرار تفسيري ذهنيٌّ استندَ فيه الى الغلوّ وتضاءلت الرؤيا الشّعرية، فبدا فيه مفكراً اكثر منه شاعراً .

د – **تعظيم الخصم** : وقد نوّهنا، سابقاً، في وصفه للقلعة إذ جعلها أُمّاً لهم يفتدونها بكلّ فداء وغادة جميلة عصيّة وزبدة الدُّهور . وكما قضى عنترة على خصمه بطعنة واحدة : « جادت له كفي بعاجل طعنة » . فان ممدوح الشّاعر يخلّف عمورية قفراً خرباً لتوه ، إذ هدمها دون مشقّة :

حتّى اذا مخض اللهُ السّنين لها مخض البخيلة ، كانت زبدة الحقب
جرى لها الفأل نحساً يوم أنقرة إذ غودرت وحشة السّاحات والرُّحب

وقد أوجز الأمر كلّه بلفظة « حتّى » للتدليل على سرعة الفتك ويسره بالرغم من مناعتها .

هـ ــ **الوصف :** وهو يقوم في هذه القصيدة على عناصر متعدّدة ، وقد وشّح القصيدة بوشاحه ، ممتزجاً فيها مع السّرد الملحمي . ونقع عليه في الأبيات والأشطر جميعاً ، يورده بصورة مجزوءة في جمل تأويليّة كقوله :

ــ في حدّه الحدّ بين الجدّ واللّعب .

ــ في متونهن جلاء الشك والرّيب .

ــ تعالى أن يحيط به نظم من الشّعر أو نثر من الخطب .

ــ فتح تفتح أبواب السّماء له . . .

ــ انصرفت عنك المنى حفّلاً معسولة الحلب .

وما إلى ذلك من أوصاف معنوية تطالعنا في معظم أبيات القصيدة .

وهناك الوصف المباشر المأثور الّذي ألمّ به في وصف الحريق، حيث قرن المظاهر بعضاً ببعض ، وشبّهها وخلص منها إلى غاية المعنى، معتمداً أسلوب التأليف بين المتناقضات كما سنتبيّن ، وعلى النّزعة التفسيريّة الّتي تقدم ذكرها .

و ــ **تأليف المتناقض أو الطباق :** اقتبسه من سنّة البديع الطّاغية ، عصرئذ ، على الشّعر فيما عرف بالطباق . مثال ذلك قوله :

السّيف والكتب ــ الجدّ واللّعب ــ بيض الصّفائح وسود الصّحائف ــ النّبع والغرب ــ نظم من الشّعر أو نثر من الخطب ــ السّماء والأرض ــ في صعد وفي صبب ــ شابت ولم تشب ــ الفأل والنحس ــ السّيف والدّين ــ اللّيل والضحى ــ الضوء والظلماء ــ طالعة وأفلت ــ واجبة ولم تجب ــ معمور وخرب ــ الحجل والتّرب ــ سماجة وحسن ــ حرّ وبرد ــ

هذا احصاء لمظاهر الطباق اجتزأناه من متونه ، فلم يُبِين الصّفة البلاغية الملازمة له . واذا نظرنا فيه خلال المتن ،لوجدنا أنه يمثّل القوام الأول للقصيدة ، يستمدّ منه الغلوّ ويدرك نهاية مطاف المعنى . فالتأليف بين الشعر والنثر في القصور والعجز . والسّماء والأرض في الفرح واللّيل والضحى والضوء والظلماء والشمس

والدّخان مكّن الشاعر من بلوغ غاية المعنى وأقصى حدود الغلوّ فيه . كما أن المعارضة والمناقضة بين السّيف والكتب والصّفائح والفأل والنّحس أوفت به إلى الغاية ذاتها .

ز – **التشبيه :** وقد ضمّنه تضميناً ، في الغالب ، وصرّح به قليلاً . مثال ذلك :

– أمّ لهم – وبرزة الوجه –

– حتّى اذا مخض الله السنين لها مخض البخيلة –

– جرى لها الفأل نحساً .–

– غادرت فيها بهيم اللّيل وهي ضحى –

– حتّى كأن جلابيب الدّجى رغبت عن لونها أو كأنّ الشمس لم تغب –

– ما ربع ميّة ، معموراً ... أبهى ربى من ربعها الخرب –

ح – **الاستعارة :** وهي أبلغ الاساليب البيانيّة ، وقد ألم بها فيما يلي ، على الأقل :

– **انصرفت عنك المنى حفلا ، معسولة الحلب** – وهو ينطوي على استعارة من الناقة المكنيّة والظاهرة أحدى خصائصها في الحلب .

– **قد شابت نواصي الليالي** : شبه اللّيل بالانسان وحذفه وأبقى ناصيته وهي أحدى لوازمه .

– **حتّى إذا مخض اللهُ لها السنين لها مخض البخيلة** : شبّه السنين بالحليب وأبقى احدى خصائصه وهي المخض .

– **يوماً ذليل الصخر والخطب** : شبّه احتراق الحطب وذوبان الصّخور بالانسان وأبقى منه خاصة الذلّ التي لا تصلح إلا فيه .

ثالثاً – طبائع العبارة :

أ – **الجناس** : ونقع عليه فيما يلي :

– في حدّه الحدُّ – الصفائح الصحائف – شهب الشّهب – فتح الفتوح – فتح تفتّح – الثغور والثّغور –

ب ــ واعترض ، كذلك ، ببعض صيغ **الاستفهام** : « أين الرّواية ، بل أين النّجوم» ، **والتمييز** « أنباءً ــ تخرّصا ــ من خجل ــ جرى لها الفأل نحساً ــ» ، **والحال** : « لامعة ــ ذليل ــ وهو ضحى ــ والظلماء عاكفة ــ وقد أفلت ــ ولم تجب ــ معموراً » **والنّداء** : « يا يوم فتح ــ أمير المؤمنين » .

رابعاً ــ **دَوْر الإنفعـــال والعقـــل** : لقد طغى الانفعال وأثار الشّاعر ، باثّاً في معانيـــه سَورة الغلوّ . كما أنه **أذكى** خيـــاله الحسي الّذي ضخّم الصورة وعظمها . كما ان العقل أسعف الشّاعر في التعليل والتأويل والبرهان خلال الوصف .

•



الوصف

نموذج

من شعر البُحتري في وصف الايوان

مقدمة في الشكوى : (١-١٠)

صُنْتُ نفْسي عمّا يُدنّسُ نفسي ، وترفّعتُ عن جدا كلّ جبسِ [١] ،
وتماسكتُ ، حين زعزعني الدّهرُ ، التماساً منه لتعسي ونُكسي [٢] .
بُلَغٌ من صُبابةِ العيشِ ، عندي ، طفّفتها الأيّامُ تطفيفَ بخسِ [٣] ؛
وبعيدٌ ما بينَ واردِ رِفْهٍ ، علَلٍ شُرْبُه ، ووارد خِمسِ ؛ [٤]
وكأنّ الزّمانَ اصبحَ محمولاً هواه مع الأخسّ الأخسِّ ؛
واشتراني العراقَ خطّةَ غبنٍ ، بعد بيعي الشّآمَ بيعةَ وكسِ [٥] .
لا ترُزني ، مزاولاً لاختباري ، عندَ هذي ، البلوى، فتُنكرَ مسّي [٦] !
وقديماً عهدتني ذا هِناتٍ آبياتٍ ، على الدّنيّاتِ، شُمسِ [٧] .

---

١ ــ الجدا : العطاء . الجبس : اللئيم الرديء . الجبان .

٢ ــ النكس : عود المريض الى مرضه بعد النقه .

٣ ــ البلغ : ج. بلغة : يكفي من العيش ولا يفضل . الصبابة : البقية من الشيء . طفف المكيال : نقصه . البخس : الناقص .

٤ ــ رفه : الذي يرد الماء متى شاء . العلل : الشرب الثاني . وارد خمس : يرد مرة كل اربعة ايام .

٥ ــ الغبن : الخديعة في البيع والشراء . الوكس : النقص والخسارة .

٦ ــ رازه : جرب ما عنده وخبره .

٧ ــ هنات : ج. هنة : الشيء ، الحالة ــ. الشمس : الصعبات ، الممتنعات .

ولقد رابني نُبوُّ ابن عمّي ، بعدَ لِين من جانبَيهِ وأُنسٍ ؛[1]
واذا ما جُفيتُ ، كنتُ حَرِيّاً أن أرى غيرَ مُصبحٍ حيثُ أُمسي.

ارتحاله (١١-١٣)

حضَرت رَحليَ الهمومُ ، فوجّهتُ إلى ابيضِ المدائنِ عَنسي ؛[2]
اتسلّى عن الحُظوظِ ، وآسى لمحلٍ من آلِ ساسانِ دَرسِ ؛[3]
ذكّرَتنيهمُ الخطوبُ التّوالي ، ولقد تُذكِرُ الخطوبُ وتُنسي ؛

وصف القصر (١٤-١٨)

وهمُ خافضونَ في ظِلِّ عالٍ ، مُشرِفٍ ، يحسِرُ العيونَ ويُخسي ،[4]
مُغلَقٍ بابُهُ ، على جبلِ القَبقِ ، إلى دارتي خِلاطٍ ومَكسِ .[5]
حِللٌ لم تكن ، كأطلالِ سُعدى ، في قِفارٍ من البَسابسِ مُلسِ ؛[6]
ومَساعٍ ، لولا المحاباةُ منّي ، لم تُطِقها مَسعاةُ عَنسٍ وعَبسٍ ؛[7]
نقلَ الدّهرُ عهدَهنّ منَ الجدّةِ ، حتى غدَون أنضاءَ لُبسِ ؛[8]

---

١ – نبو : جفاء .
٢ – حضرت رحلي : جعلته حاضراً مهيأ للرحيل . أبيض المدائن : احد قصور ايوان كسرى . والمدائن : سميت بالجمع لكبرها . عنسي : ناقتي
٣ – آل ساسان : ملوك فارس من نسل اردشير ، حفيد ساسان ، مؤسس الدولة الساسانية سنة ٢٢٣ م . درس : بال .
٤ – خافضون : عائشون برفاه ودعة . يحسر : يعيي . يخسي : يكل البصر ويضعفه .
٥ – دارتي خلاط ومكس : مكانان . والدارة كل ارض واسعة بين جبال .
٦ – الحلل : ج. حلة : المحلة . البسابس : ج. البسبس : القفر الخالي . ملس : ج. ملساء : الفلاة ليس فيها نبات .
٧ – المساعي : ج. المسعاة : المكرمة والمعلاة . عنس : قبيلة قحطانية من اليمن . عبس : قبلة عدنانية من نجد .
٨ – انضاء : ج. نضو. المهزول . اللبس : الاختلاط والاشكال . يقول : ان تلك الحلل والمساعي بليت حتى التبست حقيقتها على الناظر اليها. فهو لا يكاد يعرفها .

وصف الجرماز (١٩-٢١)

فكأنّ الجرمازَ ، من عدمِ الأُنسِ ، وإخلاقه ، بنيّةُ رَمسِ ،[١]
لو ، تراه ، علمتَ أنّ اللّيالي جعلَتْ فيه ، مأتماً بعدَ عُرسِ ،
وهوَ يُنبيك عن عجائبِ قومٍ لا يُشابُ البيانُ فيهم بلَبسِ .[٢]

صورة انطاكية (٢٢-٢٨)

فإذا ما رأيتَ صورةَ أنطاكيّةَ ، ارتعتَ بين رومٍ وفُرسِ ،
والمنايا مواثلٌ ، وأنوشروان يُزجي الصّفوفَ تحتَ الدرَفسِ ،[٣]
في اخضرارٍ من اللّباس ، على أصفرَ ، يختالُ في صَبيغةِ وَرْسِ ،[٤]
وعراكُ الرّجالِ ، بينَ يديهِ ، في خفوتٍ منهم وإغماضِ جَرسِ .[٥]
من مُشيحٍ ، يهوي بعاملِ رُمحٍ ، ومُليحٍ من السِّنانِ بتُرسِ ؛[٦]
تصِفُ العينُ أنّهم جِدُّ أحياءٍ ، لهم ، بينَهم ، إشارةُ خُرسِ ؛
يغتلي فيهمُ ارتيابي ، حتّى تتقرّاهمُ يداي بلَمسِ .[٧]

الخمرة (٢٩-٣٤)

قد سقاني ، ولم يُصرّد ، أبو الغَوثِ ، على العسكرَين ، شُربةَ خَلسِ ،[٨]

---

١ - الجرماز : احد قصور الايوان . إخلاقه : بلاه .
٢ - اللبس واللبس : الاشكال والابهام . يريد أن آثار الايوان تنبئك عن عجائب قوم بكلام واضح لا لبس فيه .
٣ - يزجي : يسوق . الدرفس : العلم الكبير .
٤ - يختال : يتبختر كبراً . الورس : نبات اصفر يصبغ به . وقيل صبغ احمر .
٥ - الخفوت : السكوت . الجرس : الصوت الخفي .
٦ - المقبل الملك والمانع لما وراء ظهره . عامل الرمح : صدره ، المليح : المحاذر خوفاً .
٧ - يغتلي : يعظم . تتقراهم : تتبعهم .
٨ - يصرد : يسقي دون الري . ابو الغوث : ابن البحتري . الخلس : المختلسة ، السريعة .

مِن مُدامٍ ، تقولُها هيَ نجمُ ، أضوأُ اللّيلِ ، او مُجاجةُ شَمسِ ،[1]
وتَراها ، إذا أجدّت سُروراً وارتياحاً للشّاربِ المُتحسّي ،[2]
أفرِغت في الزُّجاجِ من كلِّ قلبٍ ، فهيَ محبوبةٌ إلى كلِّ نفسِ ؛
وتوهّمتُ أن كسرى أبَروِيز مُعاطيَّ ، والبَلَهْبَذَ أُنسي .[3]
حُلُمٌ مُسبِقٌ على الشكِّ عَيني ، أم أمانٍ غيَّرنَ ظنّي وحَدسي ؟

وصف الايوان (٣٥-٤٤)

وكأنَّ الإيوانَ من عَجبِ الصَّنعةِ ، جَوبٌ في جَنبِ أرعنَ جِلْسِ ؛[4]
يُتظنّى ، من الكآبة ، إن يبدو لعينَي مُصبِّحٍ أو مُمسّي ،[5]
مُزعجاً بالفِراقِ عن أُنسِ إلفٍ ، عَزّ ، او مُرهقاً بتطليقِ عِرسِ .
عكسَت حظّهُ اللّيالي ، وباتَ المُشتري فيه ، وهو كوكبُ نَحسِ ؛[6]
فهو يُبدي تَجلُّداً ، وعليه كَلْكَلٌ من كَلاكِلِ الدّهرِ مُرسِ ؛[7]
لم يَعِبهُ أن بُزّ من بُسُطِ الدّيباجِ ، واستُلّ من سُتورِ الدِمَقْسِ ؛[8]
مُشمَخِرٌّ ، تعلو له شُرُفاتٌ رُفِعَت في رُؤوسِ رَضوى وقُدسِ ،[9]

---

١ – تقولها : تظنها ، تحسبها . المجاجة : العصارة ، واراد بمجاجة الشمس اشعتها .
٢ – من تحسى الشراب شربه شيئاً بعد شيء .
٣ – البلهذ : من كبار المغنين عند الفرس .
٤ – الجوب : الترس . الارعن : الاحمق . الجلس : الغليظ الاحمق . يشبه الايوان فى استدارته ، وقيامه في جنب بناء عظيم ، بترس على جنب رجل غليظ احمق .
٥ – يتظنى : يعمل فيه الظن ، يحسب .
٦ – المشتري : نجم ، وهو ما يسمى عند الاوروبيين جوبيتر . ويسميه الفرس برجيس ، وطالع برجه سعد عند الاقدمين .
٨ – كلكل : صدر . مرس : ثابت . سلب . استل : أحرج وعري .
٨ – بز : سلب . استل : أخرج وعري . الدمقس : الحرير الابيض .
٩ – مشمخر : طويل ، عال . الشرفات : مثلثات تبنى متقاربة في اعلى القصر ، واحدتها شرفة . رضوى : جبل بالمدينة . قدس : جبل ، وهو قدس الاسود وقدس الابيض .

لابساتٌ من البَياضِ ، فما تُبصِرُ منها ، إلاَّ فلائلَ بُرسِ ؛[1]
ليسَ يُدرى ! أصُنعُ إنسٍ لجنٍّ ، سكَنوه ، أم صُنعُ جنٍّ لإنسِ ؟
غيرَ أنّي أراه يَشهَدُ أن لم يَكُ بانيه ، في الملوكِ ، بنِكسِ .[2]

رؤيا الخيال (٤٥-٤٩)

فكأنّي أرى المَراتبَ والقومَ ، إذا ما بلَغتُ آخِرَ حِسّي ؛
وكأنّ الوُفودَ ضاحينَ حَسرى من وقوفٍ ، خلفَ الزِّحامِ ، وخُنسِ ؛[3]
وكأنّ القِيانَ ، وسْطَ المقاصيرِ ، يُرَجِّحنَ بين حُوٍّ ولُعسِ ؛[4]
وكأنّ اللّقاءَ أوّلُ من أمسِ ، ووَشْكَ الفراقِ أوّلُ أمسِ ؛

خواطر (٤٩-٥٥)

عمَرَت للسّرورِ دَهراً فصارَت ، للتعزّي ، رباعُهم ، والتأسّي !
فلَها أن أعينَها بدموعٍ موَقَّفاتٍ على الصَّبابةِ ، حُبسِ .
ذاكَ عندي ، وليستِ الدّارُ داري ، باقترابٍ منها ؛ ولا الجنسُ جنسي ؛
غيرَ نُعمى لأهلِها عند اهلي ، غرَسوا ، من ذكائِها ، خيرَ غَرسِ ؛[5]
أيّدوا مُلكَنا ، وشَدّوا قُواه بكُماةٍ ، تحتَ السَّنَوَّرِ ، حُمسِ ،[6]

---

١ – فلائل : ج. فليلة . الشعر المجتمع . البرس : القطن .
٢ – النكس : المقصر عن غاية المجد والكرم .
٣ – ضاحين : بارزين للشمس . حسرى : متلهفين ، معيين ، واحدها حسير . خنس : متأخرين .
٤ – يرجحن : من رجحه : أماله بالأرجوحة . الحو : ج. حواء : السمراء الشفة . لعس : ج. لعساء : التي في شفتها سواد .
٥ – الذكاء : تمام الشيء ، وارد هنا تمام النعمى .
٦ – الكماة : ج. الكمي وهو الشجاع اللابس السلاح .

وأعانوا على كتائبِ أرياطَ بطَعنٍ على النُّحورِ ، ودَعسٍ.[1]
وأراني ، من بعدُ ، أكلَفُ بالأشرافِ طرّاً ، من كل ِسنخٍ وإسٍّ [2]

العوامل المؤثِّرة في شخصيَّته وشعره :

ولد البحتري في منبج قرب حلب سنة ٢٠٤ هـ ونشأ فيها نشأة عربيّة خالصة ، ثم اتّصل بأبي تمّام وتَتَلْمَذ علَيْه ، دون أن يتخرّج على مذهبه . قدم بغداد لعهد الخليفة الواثق ، فامتدح وزيره ابن الزّيات وأخذ يتصل بكبار رجال الدّولة حتى غدا منذ عهد المتوكّل شاعر البلاط الرّسمّي لمدّة أربعين سنة ، يمدح الخلفاء ويدوّن حروبهم مع الثّائرين أو الفاتحين عليهم . ولا يعدو ديوانه أن يكون مجموعة من المدائح للخلفاء والوزراء والكتّاب . ولقد أثرى واقتنى الضّياع وقيل إنّه كان يمشي في قافلة من عبيده . واشتهر بأنه أحب امرأة تدعى علوة ، نظم فيها غزلاً كثيراً .

وهكذا ، فإن أهمّ العوامل الظاهرة المؤثّرة في شخصيّته وشعره . كانت ثلاثة :

١ – **نشأته البدويّة** : الخالصة التي رفدته بطبائع البادية وأكسبته خصائصها وتقاليدها ولغتها ، فضلاً عن المأثور من شعرها . ومع أنه اختلف ، فيما بعد ، إلى البلاط ، فإنّه لم يكد ينزع عن تلك النّزعة ، بل نراها تطبع شعره وتتسرّب إلى معانيه وصوره وألفاظه .

٢ – **قيامه في البلاط** : ولقد كان قيامه في البلاط سبيلاً له إلى التعرّف على مناعم الحضارة في دورها وقصورها وتقاليدها وعاداتها ، فوقف منها موقف المندهش ، المصعوق ، يمثل ذلك في شعر يترجّح بين البداوة والحضارة في موضوعه ، وان كان أسلوبه قد ظلّ أشدّ ميلاً إلى الأولى .

---

١ – ارباط : قائد جيش الحبش . الدعس : الوطء الشديد والطعن بالرمح .
٢ – السنخ : الأصل . الاس : مبتدأ الشيء .

٣ ـ **حبُّه لعلوة** : وقد حمل منه الحنين والعذاب والندم ، مما أذاب مكامن العاطفة في نفْسه ، وجعل شعره يدنو إلى الوجدانيّة .

باعث النّظم :

غلبت على شعر البحتري نزعة التكسب والاستجداء، وربما رأيناه يحمل نفسه على مدح الذين يراهم دونه . لقد كان يخادع الممدوحين ، ويخادع نفسه، أحياناً كثيرة، في سبيل المال . وعندما بلغ سنّ الكهولة ، شعر ان العمر قد تجاوزه ، وانه وقف امام جدار الزمن، وطفق يفكر بماضيه، وتجارة آماله، فاذا هو ينعاها ، ويدرك ان ما حققه، ليس فيه شيء من يقين السعادة . ولقد اعتراه الاسى ، الاسى المبهم الذي يفيض فيضاً من اعماق النفس ويستبدُّ بها دون ان تدري كنهه ، أو تقوى على التّحرر منه . أما في الظاهر ، فإن الشاعر نما قصيدته إلى خلافه مع ابن عمه . إلا ان هذا السبب ، هو، في الواقع ، السبب الأقل أهمية، لأنه مهما اشتد الخلاف بين الشاعر وابن عمه، فانه يستحيل أن يوري لديه ما نشهد خلال وصفه لإيوان كسرى من شعور حاد بالقنوط والبؤس ، ونعي لمصير الانسان في الوجود .

وهكذا فان البحتري اتجه إلى مدائن كسرى متروّحاً من همومه ، واصفاً الاطلال بدافع ذاتي داخلي ، لا طلباً لرضى خليفة أو أمير ، ولا مجاراة لاسلوب القدماء بل كانت قصيدته غناءً وتأملاً واعترافاً بما يخطر له او يعانيه .

عرض المضمون :

أوّلا ـ **مقدّمة في الشكوى** : (١ـ١٠) تناول فيها المعاني التالية :

ترفعه عن الذّل وصيانته لنفسه عن الدّنس وقبول منّة اللّؤماء والأدنياء .

صموده لمصائب الدّهر التي تُلحّ عليه وتسعى إلى اتعاسه وهزيمته .

ـ**شكواه** من الحرمان والضّيق وظلم الأيّام التّي تضنّ عليه ولا تؤاتيه ، وتدعه يعاني الظمأ إلى تحقيق الأماني ، فيما هي تبذل للاخرين وتُنعم عليهم .

— **اعتقاده** بان الزّمان يمالىء الأخسّاء اللّئام على الكرام ، فيميل إليهم ويؤدّي لهم ويمني الشّرفاء باليأس والفشل .
— **تندّمه** على الرّحيل من الشام إلى العراق ، ونعيه للخسارة الّتي لحقت به .
— **إباءه** للدّنيّة وثورته على من يذلّونه .
— **تريّبه** من جفاء ابن عمّه له ، بعد ملاينة ومودّة .
— **إرتحاله** عن مواطن الذلّ والهوان .

ثانياً — التّصريح بسبب ارتحاله : (١١-١٣) وهو يذكر ، فضلاً عمّا تقدّم ، ثلاثة أسباب :
— **تراكم** الهموم على نفسه ، ويأسه .
— **طلبه** للتروّح والسّلوى ، عمّا اعتراه من نكد وخسارة .
— **تذكّره** للسّاسانيّين بتأثير الخطوب الّتي توالت عليه .

ثالثاً — **وصف القصر** : (١٤-١٨) ، يصفه :
— **بالعلوّ** الشّاهق الّذي يكسف العيون ويمنعها من مشاهدة ما دونه .
— **بقيامه** على جبل القبق ، إلى جنب داريّ خلاط ومكس .
— **بتفوّقه** وعظمته على أطلال العرب .
— **بتفوّق** أصحابه في أمجادهم على أمجاد العرب .
— **بتهدّمه** والتباس اشكاله واختلاطها .

رابعاً — **وصف الجرماز** : (١٩-٢١) :
— يُشبّهه **بالرّمس** لوحشته وتهدّمه .
— يتراءى له فيه **مأتم** ، بعد أن كان في حالة من النّعيم .
— يتمثّل له فيه **عجائب** أصحابه الظّاهرة للعيان .

خامساً — **صورة انطاكية : (٢٢-٢٨) :**

— يعيّن فيها فريقي القتال وقائد الفرس .
— يتمثّل حومة الوغى .
— يحدّد ألوان اللّباس الذي يرتديه المقاتلون .
— يشير إلى خفوت أصوات المقاتلين .
— يرسم صورة القتال في الرُّمح والسِّنان والترس .
— يتوهمُ أنهم أحياءٌ فعلاً ، فيتلمّس الرسم تحرّياً عن حقيقتهم .

سادساً — **احتساؤه للخمرة : (٢٩-٣٤) : وفيه يقول :**

— إنه شربها اختلاساً ، حتى ارتوى .
— إنها تراءت له كالنّجم أو كالشمس في تألّقها .
— إنها اجدته لذة وسلوى وأنها طيبة ، أثيرة .
— إنها فكّت عقال خياله فتوهّم إن كسرى يعاطيه وان كبار مغنّي الفرس يغنونه وينادمونه .
— إنها خلّفته في حيرة لا يعرف إذا كان يقوم في حلم أو في حقيقة .

سابعاً — **وصف الإيوان (٣٥-٤٤) :**

— يقرنه في استدارته وقيامه إلى جنب بناء عظيم بترس على جنب امرىءٍ أحمق ، عظيم الهامة .
— يتوهّم أنه حزين لفراق إلفه أو هجر حبيبته .
— يتراءى له فيه نجم النّحس والخراب .
ثم يقول :
— إنه يتجلّد ويصمد لنوائب الدّهر .
— إنه شامخ ، مرتفع الشرفات ، بالرغم من أنّه عار من أثاثه الفاخر .
— إنّ البياض يغشاه ، جميعاً ، فلا يبدو شيء من دونها .

ـإن أمره يلتبس فلا يدري من بناه ، الجنّ أم الأُنس .
ـإنّ بانيه كان من الرِّجال العظام .

ثامناً ـ **رؤيا الخيال** : (٤٥-٤٩) : تتراءى فيها :

ـالمراتب والوفود والزّحام .
ـالقيان يتأودّن في سيرهن خلاله .
ـأن اللّقاء واجتماع الشّمل كان قريب العهد .

تاسعاً ـ **خواطر** : (٤٩-٥٥) يقول :

ـإن تلك الرُّبوع أصبحت مرتعاً للبؤس بعد الفرح .
ـإن دموعه تنهمر حزناً عليها .
ـإنّه يصدر ، في ذلك ، عن نزعة إنسانيّة لا تنظر إلى القوم والجنس .
ـإنه يقرُّبجميل الفرس الّذين أيّدوا ملك العرب .
ـإنه لا يزال يميل إلى الكرام الشرفاء من كُلّ جنس ونوع .

تحليل المضمون :

مقدمة في الشكوى : (١-١٠) :

١ ـ **ظلم الدّهر** : يشكو البحتري في هذا المطلع من الذلّ الذي لحق به ويقف موقف صمود ورفض إذ باتت نفسه ترفض حالة الاستجداء ، يسخو عليه بها الجبناء واللُّؤماء. ولطالما عانى الشّاعر من التملّق في مدحه ، يسبغه على من هم دونه ويؤدّي لهم فيه شهادة زور وبهتان ، مستدرّاً لنوالهم . ولقد عثر على كرامته ، فجأة ، في هذا المطلع ، وشعر بالخزي والعار ، إذ لم تُخمَد فيه نخوته الإعرابيّة وصراحته البدويّة ، وقد وفد إلى الحاضرة ، فاتّجر بتجارة الكذب والنِّفاق وآثر بالزُّور والدَّجل . ففي قوله :

صنت نفسي عمّا يدنّس نفسي وترفّعت عن جدا كلّ جبس

نشعر بالحزن والمرارة والنّدم ، وبحالة من الثّورة والصّمود ، إذ يبدو أنّه عازم على تبديل موقفه وصيانة كرامته عن الاذلاء . واذا كان عطاء الكريم مستساغاً ، فان عطاء اللّئيم منّة ومذلّة . وكأن البحتري يستعرض في هدا البيت ماضيه ، فيجد أنه ربح في تجارة المال وخسر في تجارة الكرامة ، فحزن وتندّم .

وهذه الحالة من القنوط الملازم بَعَثَتْ في نفسه التشاؤم ، فخيِّل اليه ان الدّهر يتعمّد اذلاله واتعاسه وإصابته بالفشل :

وتماسكت حين زعزعني الدّهر التماسا منه لتعسي ونكسي

فالدّهر يُخني عليه ويذلّه ، وهو يصمد ويتماسك ، الحياة تضطهده وهو يأنف من اضطهادها ، ويقيم على كرامته ومناعته . وفي هذا البيت يطالعنا البحتري بشعور الضّحيّـــة . فالعداوة ليست بينه وبين النّاس ، بل بينه وبين الدّهر . وتحت وطأة هذا الشعور بالتهالك ، يخيّل إليه أنّه معدم ، محروم :

بُلَغ من صبابة العيش عندي طفّفَتْها الأيّام تَطْفِيف بخس

وبقايا العيش هنا ، لا تعني المأكل والمشرب والمسكن والملبس بل تعني العمر وهناءته وكرامته ، وهو يراها تتضاءل بين يديه وتذوب ، فكأنه أصيب بالهرم أو أشرف عليه . وليست « الأيّام » ، هنا ، سوى تكرار للفظة « الدّهر » في البيت السّابق وقـــد كرّر التعبير عن شعوره بالإضطهاد والظّلم ، الا ان ذلك الشّعور استحال إلى نوع من الهلاك والاحتضار . إنه موشك أن يفقد عيشه ، أي مبرّر وجوده ، متردّياً في هاوية اليأس .

٢ ــ **الحرمان** : ويستعير في البيت الثّالث صورة الماء بين التروّي والظّمأ ، للتعبير عن السّعادة والتّعاسة ، والرّضى والحرمان ، فيقول :

وبعيد ما بين وارد رفه عللٍ شربه ، ووارد خمس

أي أنّ من يحتسي الماء ، ساعة يشاء ، ليس كمن يحرم منه ولا يرد إلا بعد خمسة

أيام من الظمأ. ومؤدّى المعنى أنّ من ينال ما يريد، ساعة يريد، ليس كمن يُحرم ويصدّ ولا ينال مبتغاه إلاّ بعد معاناة الصّبر والعذاب .

وقد يُفصح هذا البيت عن شيء من الحسد لنعمة الآخرين ، إلا أن الطّابع الأعمّ لذلك كلّه هو طابع الشّؤم والفشل والخسارة والاضطهاد . فالدّهر يروي من يشاء ويُصلي من يشاء بجرّ الظّمأ، ولا تسنح للبحتري إلا بلغة أو علّة من دون الآخرين :

فكأن الزّمان أصبح محمولاً هواه ، مع الأخسّ الأخسّ

وهذا البيت شديد الصّلة بالبيت الأوّل اذ انساق الشّاعر، إثره، إلى الاعتقاد بان اضطراره إلى استجداء الاخسّاء هو تحقيق لارادة القدر في إذلال الحرّ والشّريف . وهنا تبرز لنا صورة مضمرة عن واقع العصر ، حيث كَثُرَت الدّسائس واستشرى النّفاق ، ولم يعد يرجح ويشيل الا المخادعون ، الفاقدو الكرامة ، والماكرون . فأعلى القوم هو أشدّهم مكراً واحتيالاً .

والبحتري يداني في هذه التجربة ابن الرّومي بقوله ، ناعياً على الشّرطة والتجّار نعيمهم :

لم أكن دون مالكي هذه الأملاك لو أنصف الزّمان المحابي

أو قوله :

وكذاك الدّنيا الدّنيّة قدراً تتصدّى لألأم الخطّاب

٣ ـ **خسارة الارتحال** : وقد كان من ظلم الدّهر له أن جعله ينزح من الشّام إلى العراق :

واشتراني العراق خطة غبن بعد بيعي الشآم بيعة وكس

فالدّهر لم يصبه بكرامته ورزقه وسعادته وحسب ، بل إنه أصابه بوطنه ومقامه ، إذ أزعجه عنه ، مُخلّفاً ، إثره ، الشام والخسارة والنّدم . والشّاعر يبدو ، في ذلك

كلّه . وكأنه ساخط سخطاً عاماً على المقام الّذي يقطنه والنّاس الّذين يعايشهم والحياة الكؤود التي تسيّرُ الأقدار بما يرفع الوضيع ويُذِلُّ الرّفيع .

٤ ـ **حالة اللُّبس** : وفي معاناته لظلم القدر وهوان النّفس والغربة والتفرُّد ، تلتبس عليه الأمور وتضلُّ حكمة الحياة ، فيخبط خبطاً ويكاد أن يصيبه مسٌّ :

لا ترزني ، مزاولاً لاختباري عند هذي البلوى ، فتنكر مسّي

لقد شارف على الجنون والهلاك وعميت عليه سبل النجاة. وقد كان المس ذروة معاناته لليأس والشّؤم والاضطهاد .

٥ ـ **نبوُّ ابن عمّه عنه** : وربّما تضاعف يأسه من نبوّ ابن عمّه وخلافه معه . فكأنّه هو يتحامل عليه كسائر النّاس أو كالدّهر :

ولقد رابني نبوُّ ابن عمّي بعد لين من جانبيه وأُنس .

وإذا ما جُفيتُ كنت حرِيّاً أن أرى غير مُصبِح حيث أُمسي

لقد تبدّل عليه ابن عمّه ، وبعد أن كان يأنس به ، غدا ينفر منه ، وبعد أن كان سبباً للسّعادة ، غدا سبباً للتعاسة ، مما ساق الشّاعر إلى الارتحال عنه . فهو يأبى الهوان والذل ولا يقيم إلا في مقام الإباء والرّفعة .

وهكذا ، أفصح الشّاعر في المقطع الأوّل عن حالة من التّرجح بين اليأس والخذلان والثورة والصّمود ، مسيئاً الظّن في القريب والغريب والحياة وحكمتها .

سبب ارتحاله: (١١-١٣) : تلك كانت حالة الشّاعر ، عندما عزم على زيارة المدائن الكسرويّة . لقد كان عازماً على التروّح من همومه الكثيرة والانشغال عنها بالأسفار ، وقد ذكّرته بهم الخطوب المتوالية التي أخنت عليه . وبعد ، فلم تفكّر الشّاعر بخرائب الأكاسرة ، تحت وطأة الهموم ، ولم ارتحل إليها من دون سواها ؟.

لقد كان الرّومنسيّون وعلى رأسهم بيرون ، يتغنّون بالاطلال ويزورون الآثار

القديمة ويصفونها. وهي نزعة انسانيَّة عامَّة يتَّعظ فيها الانسان بعظة الزَّوال والتغيُّر ويتحقّق من أن السّعادة ليست إلا طيفاً موليّاً ووهما يتوهمه الانسان . والبحتري شطر وجهه إلى تلك الخرائب طلباً للعزاء عن همومه بما نزل فيمن يفوقونه قوَّةً وجبروتاً . لقد أدرك الأكاسرة ذروة الجاه والسَّعادة والغنى والقوَّة ، فمالأتهم وآتتهم الحياة ، لكنها ما أعطت إلا لتستردَّ ولم تُنْعِم إلا لتسلب النّعمة ، ولم تدعهم يبنون القصور الشّاهقة ، إلا ليتعاظم انهيارهم من أعلاها . فقدر الشّقاء والفشل كتب للنّاس ، أجمعين ، مهما سَمَتْ مراتبهم وتعاظمت قوّتهم . ذاك هو وجه العزاء ، إنه في مقارنة المصيبة الخاصة بالمصيبة الكبرى التي تعمُّ ابناء الحياة ، فلا يعود المرءُ يَشْعر أنّه منفرد ، معزول ، خصَّ بظلم لم ينؤ دونه سواه . ولقد توسَّل الشّاعر لذلك ألفاظاً ذات دلالة مباشرة في قوله : « حضرت رحلي الهموم » « أتسلّى » « ذكَّرتنيهم الخُطُوب » .

أما قوله : « ولقد تُذكر الخطوبُ وتُنْسي »،فهو نوع من الحكمة الوجدانيَّة الصَّائبة . فصاحب الهموم يغفل عن كثير ممَّا يشغله ويتذكّر ما يضاعفها ويذكي أوارها . فالهموم كالذئاب ، لا تفد منفردة بل قطعانا ، كما مثّل ذلك الشنفرى بقوله :

وإلف هموم لا تزال تعوده عياداً ، كحمَّى الرِّبع أو هي أثقل
إذا وردت أصدرتها ثم إنها تَثُوب ، فتأتي من تُحيت ومن علُ

وصف القَصْر : (١٤-١٨) : ويصف البحتري القصر الّذي طالعه في تلك الدّيار ، فإذا هو « عال ، مشرف ، يَحْسِرُ العيُون ويُخْسِيها » . هذه هي الصُّورة العامَّة التي وقعت في روع الشَّاعر منه ، لا تخصيص فيها ولا تجزىء . وهي صورة متمثّلة في عيني بدائي لا يزال يتروّع أمام أعجوبة الحضارة . ولقد صعق واندهش لعلوِّ القصر ، إذ أنه لم يألف في حياته الأولى إلا الخيم والأحواض ولم يكد يُطِلُّ على هذا البناء الهائل حتى صرعه علوُّه الشاهق غير الأليف .

ومن هذه النظرة الايحائية العامة ينزع الشّاعر إلى بعض التخصيص بقوله :

مُغلَق بابه على جبل القبق إلى دارَتَي خلاط ومكس

وذكره للباب المغلق وما يحيط به من دور ينمّ عن الانحدار إلى التفاصيل ، ولكنّه يعبّر ، في آنٍ معاً ، عن خلوّه ووحشته . فالباب اذا أُغلق في القصر ، كان القَصْر فارغاً أو مهجوراً . وفي اشارته إلى دارَتَي « خلاط ومكس » قرن الملاحظة الجزئيّة إلى الواقعيّة شبه العلميّة إذ عيّن المكان باسمه الّذي عرف به .

ولقد أثاره منظر القصر ، فطرأ له أن يقارن بَيْنه وبين واقع العرب في الصحراء المقفرة :

حلل لم تكن كأطلال سُعْدى في قفار من البَسَابس مُلْس

ومساع لولا المحاباة مني لم تُطِقْها مسعاة عَنْس وعَبْس

ولعلّه لم يقتصر في مقارنته على القصر والخيمة ، بل تعدّى ذلك إلى البيئة العربيّة بأكملها ، فبدت له البيئة الفارسيّة متحضّرة تقيم في رياض غناء وخضرة غامرة ، فيما كان العرب يحيون على الرِّمال القاحلة المجدبة . ومن تلك المقابلة يَخْلص إلى أن العرب لم يسعوا مساعي الفرس ولم يفروا فريهم وأنهم متخلّفون عنهم في الجدّ والكفاح .

ومع ذلك كلّه ، فإنّ الدّهر أتى على معالم تلك الدّيار. فهي، وان كانت أعظم من الأطلال العربيّة واكثر عمراناً ، لم تَنْجُ من غائلة الزّمان والتّغيُّر :

نقل الدّهر عهدهن من الجدّة ، حتّى غدون أنضاء لُبْس

وصف الجرماز وطبائعه : (١٩-٢١)

ان شكل الجرماز ، وما يشتمل عليه من زخارف ، واقسام وقاعات ، ان ذلك ، جميعا ، لا يظهر ، وانما نعرف ان البناء متهدم ، موحش ، لان الشاعر شبّهه بالمقبرة ، ورأى انه يعيش في مأتم دائم ، بعد ان كان يحيا في فرحة دائمة. هكذا ، فان البحتري نأى ايّما نأي عمّا شهدناه في شعر امرىء القيس والنابغة. فهو لا يكتفي بنقل

الظاهرة ، وتجزئيها تجزيئاً كلياً، بل يحاول أن يستقرىء المعنى الذي يختبىء وراءها . فالجرماز لم يعد جرمازاً ، بل معنى او رمزاً، او حرفاً ينبغي للشاعر ان ينفذ إلى قلبه. لقد رأى الجرماز ،وهو مُتَهدِّم، فاستدرك معناه، وغشيه بالشعور الانساني، فتراءى له ان ثمة مأتماً غير منظور يَنُوحُ وَيُعْوِلُ خلال تلك الاعمدة . والمأتم ، بالاضافة إلى العرس ، شيئان تجريديان ، لا يبصران بالعين المجردة ، وانما يتراءيان في الخيال ، او يفترضان في الذهن . وهذا الامر هو مظهر من مظاهر الوجدانيـــة التي ابتعد بها البحتري عن النسخ في الوصف النقلي .

صورة انطاكية (٢٢-٢٨) : ان صورة انطاكية هي مشهد ظهر على احد الجدران في قصر الجرماز،أو هي جزءٌ منه، كما ان الجرماز جزء من المدائن. وهذا يؤكد ما أسلفنا الحديث عنه من انحدار وتتطور في وصفه ، ونزوع بسببيَّة غير منظورة ، قائمة. فهو يتحدث عن الجرماز، ثم يلمُّ بصورة انطاكية ، ولا يتجاوزمن الواحدة إلى الأخرى بصورة مفاجئة ، كما كنا نرى في وصف امرىء القيس وسائر الجاهليين ، بل على العكس ، فهو لا يُلِمُّ بأمر حتى يستنفده ، ويأتي على جميع وجوه القول فيه ، كما نجد في وصفه لصورة انطاكية (٢٢-٢٨) .

ولعل هذه الفلذة من وصف البحتري تمثل واقعاً مزدوجاً. فاذا ما واجهناها من الناحية الشكلية ، فانها نموذج لذلك الوصف النقلي الذي أبدع فيه الجاهليون . لقد تصدى البحتري لنقل ملامح صورة انطاكية ، اي انه اراد ان ينقل بألفاظ ما رآه على الحائط ، فذكر المقاتلين وأنوشروان والجنود والدرفس والثياب الحمراء والصفراء ، وتحدث أيضاً عن كيفية عراكهم . وهكذا يمكننا ان نستنتج أن البحتري لم يصف وصفاً وجدانياً،وانما وقف أمام الظاهرة بعينيه كامرىء القيس . الا انه يختلف عن هؤلاء بان وقوفه امام الظواهر ، كان مقيداً منظوماً ، او بالاحرى متسلسلاً يتدرج من فكرة إلى أخرى ، بينما كان الوصف النقلي عند اولئك يتأثر بالنزوة العارضة ، والتنقل الفجائي . فهو اذ تصدى لوصف الصورة ، ابتدأ اولاً بشكل عام، ذاكراً طرَفي العراك بين الفرس والروم، لكنه ما عتم ان انحدر إلى ذكر ملمح خاص من ملامحها ، فاذا هو العَلَم الذي يظلّل انوشروان .

وهكذا نتحقق ان وقفته امام صورة انطاكية ، اختلفت عن وقفته امام الجرماز ، اذ نظر للاول بعيني خياله ، وخلع عليه من شعوره ، بينما شخص هنا لينقل الملامح ، كما تراها عيناه . وهذا مظهر من مظاهر الواقعية في وصفه ، خاصة في ذكره للباس الأصفر . فالشاعر عندما يصف بوجدانه لا يُعنى باللون الأصفر ، لأن اصفرار اللون او اخضراره ، ليس جوهرياً في الدلالة على شدة احتدام المعركة . فالبطل ذو اللباس الاخضر ليس اقل او اكثر قوة من البطل ذي اللباس الأصفر . والواقع ان الفن، كما اسلفنا، هو تعبير عن جوهر الظاهرة ، اي ان هم البحتري ازاء صورة انطاكية ان ينقل اشتدادها وتسعُّرها ، وكل معنى او اشارة لا يفيد في الدلالة على الاحتدام، يخرج به الشاعر عن طبيعة الفن . الا انه، بالرغم من أنّ ذكر اللون لا علاقة مباشرة له بجوهر الظاهرة ، فانه يبقى ضرورياً ، لان الاخضرار والاصفرار يؤنسان القارىء، ويدعانه يشعر أنه أمام مشهد طبيعي يراه رؤية بعينيه. وأيّاً ما كانت الحال ، فان البحتري ، خلال هذه القصيدة ألمّ بكثير من الجزئيات التي تمثل مـــا يدعوه البعض بالوصف الحيّ، المتحرِّك الذي لا يكتفي بالمَشْهد الشّاخص والملامـــح الثّابتة ، بل بالتنفسات والحركات الضئيلة الهاربة . وقد بـــدا ذلك ، خاصة ، في قوله : « يُزجي ويهوي » و « يشيح ويُليح » حيث التقط الصورة فيما هي تخطف عبر المَشْهد .

خمرة الوهم : (٢٩-٣٤) : ويعترض البحتري بذكر الخمرة التي احتساها ، او التي سقاه اياها ابنُـــه ، وكأنه يستطرد بذلك عن الموضوع المباشر . الا ان استحضار الخمرة في ذلك المقام ، تأدّى عن حاجة نفسيّة . ان الخمرة تصحب المرء على الهموم، وتخفّف من وطأتها . وكما انه ارتحل للتروح ، فهو يحتسي الخمرة لمثل ذلك . وهو يستطرد إلى وصف تلك الخمرة ، فيمثلهـــا بالنجم واشعـــة الشمس ، وهما تشبيهان مأثوران في سنّة الوصف الخمري . ويعرج على تأثيرها ، حتى يتوهم ، إثرئذ ، انه لم يكن يعاطي صاحبه الخمرة ، بل كسرى ذاته ، او يسمع غناء البلهبذ ، اي كبير مغني الفرس . لقد تجرع خمرة الوهم ، وسقط جدار الواقع في نفسه ، فتخيل انه ربيب الملوك . ولئن لم ينفح البحتري كلامه بنفحة عنجهية ، كالاعشى والاخطل ومن اليهما ، فقد افاد من المعاني القديمة ، كمثل قول المنخل اليشكري :

ونشربهـــــا ، فتتركنـــا ملوكـــا　　وأسدا مـــــا ينهنهـــا اللقـــــاء

أو قول الأخطل :

خرجت أجر الذيـــل فيهـــا ، كانني　　عليـــك ، أمـــير المؤمنـــين أمـــير

الا ان تجربة البحتري هي اعمق واصدق ، لانه استحضر كسرى ومغنيه بالرؤيا الصادقة المستمدة من الواقع الذي كان يعانيه . لقد سقط الزمن وتوحدت الحال بين الشاعر والملك ، عندما امتطى إليه جناح الاسطورة . ولعله لم يحتس الخمرة فعلا ، بل انه توسل ذلك توسلاً نفسياً ، فنياً . والفن ليس تعبيراً عما يقع فعلاً ، في الواقع ، بل انه قد يبدعه ويستحضره .

وصف الإيوان : (٣٥-٤٤) : بعد ان ابتدأ الوصف نقلياً في البيت الأول ، نزع إلى الوجدانية ، فلم يعد الإيوان جماداً ، او طللاً ، بل غدا انساناً مزعجاً بالفراق ، معذّباً بالبراح . وهذا الوصف يمثل لنا الفرق بين الوصف الجاهلي والوصف في شعر البحتري . انه اعمق تحسّساً واوغل في ضمير الاشياء ، اذ اعترى الإيوان وشخّصه ، فاذا هو انسان مُكْمَدُ الوجه ، كانه يعيش في مأساة البعد والبراح . وينبغي ان نتنبه إلى لفظة « يتظنّى » التي تدلُّ على اسلوب البحتري الذي لم يكد يعرف الحلوليّة التامة ، والاتحاد بين ذاته وذات الأشياء . فالشاعر لم ير الإيوان مزعجاً بالفراق بل تظنى له ذلك ، اي انه لبث في طور التشبيه والمقابلة . فلفظة « تظنى » هي مظهر لسلطة العقل والوضوح على تجربة الشاعر ، اذ مهما ابتعد به الخيال ، وجنحتْ به الرؤيا ، تظلُّ قدماه لصيقتين بأرض الواقع . وثمة بونٌ بعيد بين الصور التي يشبّه بها الشاعر تشبيهاً ، والصورة التي يخطف اليها خطفاً ، مزيلاً الحدود بين ذاتَيْ المشبّه والمشبّه به . ولو عرف البحتري حلولية الرمز لكان تجاوز عن هذه اللفظة ، تجاوز عن التخمين والحدس ونفذ إلى رؤية القصر شخصاً متهدماً مخذولاً . وهذا يدلنا على انه لبث يتوسل بالاسلوب الذي كان يتوسّل به الجاهلي ، وهو غالباً التشبيه وما يشخص فيه من مقابلة تُبعد الشاعر عن الانخطاف وتظهر وطأة المعرفة عليه .

الا ان البحتري لا يُعتّم ان يعود إلى التمادي والغلو في الغيب ، حتى يرتقي

بانسانية الإيوان ، فلا يعود مزعجاً بالفراق يعاني البؤس ، بل ينيط به من البطولة ما يجعله مثالاً اعلى للبطولة والصبر الانسانيين :

فَهْوَ يبـــدي تجلّداً وَعليـــه كلكلٌ مـــن كلاكل الدّهرِ مُرسي

لقد جعل البحتري الإيوان من الرواقيين ، فلم يعد منحنياً تحت ثقل الزمن بل غدا يتصبّر ويتجلد، معتصماً بالصمت . وهذا ما يعرف بالتقمص النفسي في الفن ، اذ رأينا في مطـــلع القصيدة ان البحتري اتجـــه إلى الإيوان ، متشائماً ، يتماسك حيث زعزعه الدهر ، فكأن النفسية التي اعترى بها الإيوان ، هي ذاتها النفسية التي تحدث بها عن نفسه . كما كان البحتري يتماسك ، حين زعزعه الدهر ، فان هذا الإيوان يتماسك ، حين أخنى عليه الدهر بكلكله . هكذا تسربت ورشحت مشاعر الأديب من ضميره وتوحدت أو امتزجت مع الأشياء في الخارج ، فلم تعد الأشياء تعبّر عن ذاتها بل عن ذات الشاعر من خلالها. ذلك ان الإيوان لبث متشامخاً، بالرغم من اختلاف الليل والنهار ، كما ان البحتري لبث متماسكاً بالرغم من اختلاف المصائب وتواترها عليه .

الا ان البحتري يعود إلى النزعة التقريرية ، عندما يتحدث عن علو الإيوان وشموخه . إذ يقول :

مُشمَخِرٌ تَعلـــو لَهُ شُرُفـــاتٌ رُفِعتْ في رُؤُوسِ رضوى وقُدْسِ

ان تعيين حدود الامكنة ، خاصة رضوى وقدس ، يدلّنا ان البحتري كان يتخذ أمراساً من الواقع يربط بها معانيه المجردة وانه ليس ثمة قصائد مادية صرف ، أو قصائد وجدانية صرف ، بل ان القصيدة الواحدة وأحياناً البيت الواحد يترجح بين النقل والوجدانية .

ومهما يكن ، فان البحتري يتصاعـــد بمعانيـــه ، ويكاد لا يوفي إلى ذروة المعنى ، حتى يوفي ، في الآن ذاته ، إلى منتهى ما يمكن ان يقال فيه . لهذا ، فإنه يلتبس في النهاية ، ويقع في الذهول ، فلا يدري اذا كان ذلك الإيوان صنع جن لانس ام

صنع انس لجن . وقد بلغ بذلك غاية الروعة ، واستوفى الدلالة على عظمة بناء الإيوان ، اذ جعل بُناته جنّاً ، كما جعل ساكنيه من الجن ، ودخل بذلك إلى الملحمة ، فبدا قصراً ملحمياً ، اكثر منه واقعياً .

خلاصة في وصفه : ألمّ البحتري ، خلال هذه القصيدة، بنوعين من الوصف : الوصف النقلي التقريري ، والوصف الوجداني الذي يتجاوز حدود الأشياء ومظاهرها. الا ان هذين النوعين لا يصفوان لديه ، فهو في النقلي ليس جاهلياً ، كما انه في الوجداني ، لا يعرف الحلولية . ففي الأول نشهد لديه من الترابط والتماسك ما لم نكن نشهده في الشعر الجاهلي . وفي الثاني نراه يفترض افتراضاً ، ويتظنى تظنيناً . وهكذا ، فان شعر البحتري في الوصف ، هو كثقافته ، عامة . ليس بدوياً ولا حضرياً ، يترجّح في منزلة بين المنزلتين . لا يبلغ وجدانيه ابن الرومي ، كما لا يرسف في مادية امرىء القيس المسرفة .

رؤيا الخيال : (٤٥-٤٩) ويشيل خيال البحتري ويَنْهض بجناح الرُّؤيا ، مستعيداً ماضي ذلك القصر ، فيبصره ، أبّان مَجْده ، يوم كانت الوفود تؤمه وتحتشد فيه ، ويتمثّل القيان يترجّحن في ساحاته ، كأن الزّمن لم يتجاوزه ويُحْن عليه . لقد انخلع عن حسّه وعن واقعه ، وكالصُّوفي المنجذب شاهد بجدقة خياله ما تقصّر عنه حدقة بصره . لقد اختلطت حواسه وذهل ، فإذا الماضي يطلُّ عليه ، حيّاً سويّاً من بين الأنقاض . والشّاعر في ذلك كانمّا يرفض الزّمن والتغير أو كأنه يُشيح عن العصر ، عن الحاضر ، ليغرق وعيه في الحلم والاسطورة والتّاريخ . إنّه يبتدع سعادته ابتداعاً ويصطنعها اصطناعاً بالوهم . وعبر ذلك كلّه ينازع الشّاعر الزّوال ، دون أن يقوى عليه . فالمراتب من وزراء وقوّاد وجند وعبيد تولّوا وارتحلوا ، وكذلك القيان في عزفهن ولهوهنّ امّحت آثارهن الاّ من الظّن . وعند ذاك يدرك الشاعر غاية الشعور بالزّوال ، لأنه يشاهد زوال الاباطرة والملوك والأقوياء والمنتصرين وتهدّم القصور الهائلة المروّعة .

خواطره : (٤٩-٥٥): وكما وقف امرىء القيس على أطّلال حبيبته ، منتحباً، باكياً ، يقف البحتري على أطلالالقصر ،باكياً،منتحباً، كذلك. فالزّوال واحد أإعترى الخيمة

الهزيلة أم القصر المنيف ، هو الّذي نقلهم من حال السّرور والنّعيم إلى حالٍ من الخراب واليباب .

وكأن العظمة الانسانيّة تطهّر الفرد من قوميّته وعصبيّته وتثيره بالدّهشة والرّوع ، فيعترف بفضل الآخرين وتفوّقهم ، رغم اختلاف الدّار والجنس .

الطبائع الفنية : إذا كان الباعث الأوّل للنّظم في هذه القصيدة يصدر عن العاطفة ، عاطفة الشؤم واليأس والحنين إلى النُّزوح والارتحال ، فإنها تجسّدت في اسلوب يترجّح بين الصورة والفكرة ، عبر خيال تمثيلي راءٍ ، حيناً ، وخيال ابداعي خالق ، حيناً آخر ، وذهن يعمد إلى التقرير المنطوي على قليل أو كثير من الغلوّ . وربمّا خمدت جذوة الخلق وانطفأت حدقة الخيال ، فلم يجد الشّاعر سبيلاً للنّظم إلا الوصف كما قدمنا .

أ — **الصورة** : وهي ذات طبائع متعدّدة ، نقع عليها في مثل قوله :

— **وتماسكتُ حين زعزعني الدّهر** : واذا واجهناها من النّاحية الحسيّة ، طالعتنا فيها ملامح الواقعيّة في فعلي : « تماسكت » و « زعزعني » إذ نتمثّل الدّهر وكأنه إنسان قويٌّ يقبض على تلابيب الشّاعر ويهزّه هزّاً عنيفاً ، ليُفقده انضباطه وتوازنه ، فيما هو يصمد له ويثبُت من دونه . أما اذا عرضنا لها من ناحية نفسيّة، فإنها تنطوي على خاصة التّشخيص ، حيث يتولّى الشّاعر الظّاهرة النّفسيّة كمشهد خارجيّ ، يرمز إلى حالة داخليّة . وبذلك يغدو هذا المشهد تعبيراً عن حالة الخطوب التي تُخني على الانسان وتوشك أن تهزمه ، فيما هو يتقوّى عليها بفعل الارادة والحريّة . فالتماسك هو كناية عن الصّبر والتجلّد والزعزعة هي كناية عن وقع الخطوب . وهذا التعبير الصُّوريّ سما بالتجربة عن التقرير ، وحوّلها إلى ما يشبه الرّؤيا التي تدع الشّاعر يبصر مشاعره وخواطره ، وكأنّها قائمة أمامه .

— **بُلَغ من صبابة العيش عندي ، طففتها الأيامتطفيف بخس** : ونقع في هذا البيت على صورةٍ حسيّة نفسيّة ، مثّل بها العيش وكأنه بقايا هزيلة لا تقوم بأود ، ولا تزال الأيام تمعن في أنقاصها . فالصورة تمثيلية غلبت عليها صفة الابداع اذ خلق

الشّاعر لما كان يعانيه من وحشة وضعف وشعور بالتهالك والانتهاء صورة توازنه وتؤديه وتثير في النّفس مثل الحالة التي كان الشّاعر يعانيها . وربّما تراءت عبرها صورة الكأس النّاضبة ، المشرفة على نهايتها ، مع ما يصحب ذلك من شعور بالوحشة والفراغ والتغيّر. إن كأس الحياة أوشكت أن تَنْضُب وخوانها كاد أن يفرغ ولم يبق الا الرَّحيل . وآية الصورة ، هنا ، أنها تكثّف المشاعر وتعمّقها ولا تدعها تُحَدُّ بحدٍّ .

– **وبعيد ما بين وارد رفه ، علل شربه ووارد خمس** : وهي صورة مستمدّة من البيئة الجاهليّة ومرتبطة بمصير الماء وواقعه فيها ، من جهة ، وحياة الابل ، من جهة ثانية . وقد كان العرب يحبسون الابل في مراعيها خمسة أيام ، ثمّ ينتجعون بها الماء . ومؤدّى كلامه أنه ، في يأسه وفشله، كأنه حبس عن ماء الحياة والسعادة، لا يرده حين يطيبُ له ، بل على مشقّة وكبت وحرمان . ولقد أبدع الخيال لذاته صورته فيها، إذ مثّل الحرمان بما يماثله ويوازيه في الواقع ، اي الماء وعسر أو يُسْر أرتياده ، مع ما يصحب ذلك من شعور بالظمأ والارتواء . ولهذه الصورة عمق الكناية الحسيّة في المشهد الّذي أدّته وروعة الايحاء النّفسي فيما تستبطنه من دلالة على الاكراه والحرمان .

– **واشترائي العراق . . . بعد بيعي الشام** : وقد استعار للرَّحيل معنى الشّراء والبيع ، لما كان يؤمله فيه من ربح النّجاح والسعادة وما كان ينأى عنه من تعاسة وفشل وخسارة .

– **لا ترزني** : وهي صورة لفظيّة مستمدّة من الواقع حيث يراز الشيء ليختبر وزنه أو ما إليه .

– **وقديماً عهدتني ذا هنات، آبيات على الدّنيات شُمْس** : والصورة هنا تشخصيّة إذ نسب الإباء إلى الهنات ، فكأنها تنطوي على الرَّفض والصمود كنفس الشّاعر ، او أنها هي نفس الشّاعر ذاتها .

– **أن أرى غير مُصبح حيث أمسي** : وتقع الصُّورة هنا فيما تكنّى به عن الارتحال بالإصباح والإمساء .

– **حضرت رحلي الهموم**: وقد شخّص الهموم ونسب اليها الحضور،وهو من طبائع الإنسان . وتغلب على هذه الصّور طبائع الاستعارة وهي أداة بيانيّة تسمو بطبيعتها على التشبيه والتقرير ، جميعا . وهناك صورة غلبت عليها النّزعة التشبيهيّة ، مثال ذلك :

– **حلل لم تكن كأطلال سعدى ، في قفار من البسابس ، ملس** : والمعنى يقتبس ويتأدّى ، هنا ، من المقابلة بين اطلال الاكاسرة التي توحي بالعظمة وأطلال العرب التي توحي بالفقر والهزال والقفر .

– **وكأن الجرماز من عدم الإنس واخلاقه بنية رمس** : ولقد استكمل التشبيه في هذا البيت عناصره كلّها من مشبّه وهو الجرماز ومشبّه به وهو بنيّة الرمس ووجه الشّبه ، وهو عدم الإنس والإخلاق واداة تشبيه كأن . الا أنه انتحى فيه نحواً نفسيّاً .

– **لو تراه علمت أن الليالي جعلت فيه مأتماً بعد عرس** : والصورة تترجّح هنا بين التشبيه والاستعارة في لفظتي « مأتم وعرس » .

– **من مدام تقولها هي نجم ، أضوأ الليل ، أو مجاجة شمس** : والصورة التشبيهيّة قائمة بين الخمرة والنّجم والشمس .

– **وكأن الايوان ، من عجب الصنعة ، جوب في جنب أرعن جلس** : وطرف التشبيه الثّاني : « جوب في جنب أرعن جلس » يفيد الدقّة في التمثيل ، بدلاً من الغلوّ .

– **يُتَظنّى .. مزعجاً بالفراق** : وفعل يتظنّى ينطوي على معنى التشبيه والمقارنة .

وهناك صور تخيّليّة ظهرت في توهم الشّاعر أن كسرى يعاطيه الخمرة وفي تمثّله بالحلم والرؤيا المراتب والوفود والعيان ، كما نقع على صور ذات نزعة وجدانية عميقة بدت في صورة الحظ الفاشل وقيام المشتري في ارجاء القصر كرمز للنّحس ، وتوفي إلى غاية الروعة في قوله :

فهو يبدي تجلُّداً وعليه كلكل من كلاكل الدَّهر مرسي .

حيث توحَّدت ذات الشّاعر وواقع الإيوان .

ب ـ الطباق : وقد التزمه الشّاعر التزاماً داخلياً، ممثّلاً فيه الأحوال النفسيّة المتنازعة ، المتناقضة مثال ذلك :

صانَ ودنَّس ـ تماسك وزعزع ـ وارد رفه ووارد خمس ـ اشترائي وبيعي ـ آبيات والدنيّات ـ نبوٌ ولين ـ مصبح وأمسي ـ تُذْكر وتُنْسي ـ الجدَّة وأنضاء اللُّبس ـ مأتم وعرس ـ البيان واللُّبس ـ مشيح ومليح ـ يغتلي ارتيابي حتّى تتقرّاهم ـ مُصبَّح وممسّي ـ مزعج بالفراق عن أنس إلف ـ جنّ وأنس ـ حوٌ ولعس ـ اللّقاء والفراق ـ السُّرور والتعزّي والتأسّي .

ولم يكن البحتري كاستاذه أبي تمّام ممن يُدْمنون الاساليب البديعيّة في الطبّاق والجناس وما اليهما، وانما كان يزوالها مزاولة الفطرة والبداهة ، تُقْتضَى عليه بطبيعة التجربة وسياق المعاني . وإذ كان الشّاعر في هذه القصيدة يعاني تجربة التنازع والخصام بين واقع يتردّى فيه ومثال يَصْبو اليه ، يأنف من الذلّ والفقر والوحشة ويتوق إلى صيانة الكرامة والإلفة ، فقد تمثّل ذلك كلّه في شعره عبر الألفاظ المُتَناقضة ، وهي صنو للإزدواجية القائمة في نفسه .

ج ـ الجناس : لا نقع في هذه القصيدة على الجناس التقليدي المباشر ، وان كان الشّاعر قد أفاد من أسلوبه العام في ابداع موسيقى القصيدة ، متردّداً على الحروف المتشابهة الايقاع والوزن . من ذلك قوله :

ـ صنت **نفسي** عمّا يدنّس **نفسي** : فالجناس يطالعنا هنا بين لفظيّ « نفس » المتكررتين وان كانتا لا تتباينان معنى . ويتضاعف وقعهما ، كذلك ، من تكراره لحرف السّين .

ـ **طففتها** الأيام **تطفيف** بخس : بين طفّفتها وتطفيف .

– وارد رفه ووارد خمس – الأخسّ الأخسّ – بيعي بيعة – عنس وعبس –
مشيح ومليح – جن لأنس وانس لجن – أول أمس وأوّل أمس – ليست الدّار
داري ، ولا الجنس جنسي – .

د – **الواقعية العلَميّة** : وعبر هذه المشاهد الإنفعاليّة أو الخياليّة ، تنبري لنا بعض الملامح والاشارات الّتي توثق القصيدة باجواء الواقعيّة . فهو لا يفتأ يذكر أسماء العلم التاريخيّة من أشخاص ومدن ، ممّا يُضْفي على أقواله طابع الصدق والحدوث الفعلي . من ذلك قوله :

– اشترائي العراق وبيعي الشام – لمحلٍّ من آل ساسان درس – جبل القبق –
خلاط ومكس – أطلال سعدى – عنس وعبس – الجرماز – انطاكية –
روم وفرس – أنوشروان – أبو الغَوْث – العسكرين – كسرى ابرويز –
البلهبذ – المشتري – رضوى وقدس .

وهذه الأسماء العلمية تمثل نقطة الانطلاق التي صدر عنها الشّاعر ،وهي الّتي توهمنا وتمنح سائر أقواله وانفعالاته القُدْرة على إثارتنا .

طبائع العبارة :

أ – **الموسيقى** : ان الميزة الأولى لهذه القصيدة هي الموسيقى الشجيّة المنبعثة من حنايا الأبيات وتضاعفها . ولقد انساق النقّاد القدماء بتأثيرها إلى القول إن البحتري أراد « أن يَشْعر فغنّى » . وقد نتمكّن من تحديد بواعثها فيما يلي :

١ – **الوزن** : وهو الوزن الخفيف الّذي يؤالف بطبيعة ايقاعه الموضوعات الغنائيّة الشجيّة ، إذ انه لا ينطوي على الجلبة الخطابيّة الّتي ينطوي عليها وزنا الكامل والطويل ، مثلاً .

٢ – **القافية** : وقد قام رويّها على حرف السّين المهموسة ، ممّا يوافق طبيعة الموضوع في الهمس والبثّ والبوح .

٣ ـ **الايقاعات الداخلية** : وهي أشبه بحروف تُوَقّع وتوازن في الأبيات بحروف متشابهة، تشكل ما يشبة الرويّ الضمنيّ. وقد تتأتى من تكرار بعض الألفاظ أو ما إليها . من ذلك قوله .

ـ التماساً منه لتعسي ونُكْسي : وقد تولّد الايقاع من تكرار حرف السِّين ثلاثاً فضلاً عن الايقاع المتشابه للفظّي « تعس ونكس » .

ـ طفّفتها الأيام تطفيف بَخْس : من تكرار الفاءات .

ـ خفوت منهم واغماض جرس ـ ظنّي وحدسي ـ مصبّح أو ممسّي .

ـ لم يعبْه أن بُزَّ من بسط الدِّيباج واستلّ من ستور الدِّمقس ـ وفيه تضاعف إيقاع السِّين من تكرارها .

ـ ليس يدرى ، أصنع جنٍّ لأنس سكنوه ام صنع انس لجن .

ـ وكأن اللّقاء أوّل من أمس ووشك الفراق أوّل أمس .

ـ ولا الجنسٍ جنسي ـ غرسوا خير غرس ـ تحت السّنور حُمُس ـ من كل سنخ وإسٍّ .

ب ـ **تكرار الألفاظ المتشابهة المعنى** : وقد أفاد منها الدّلالة على الغلوّ ، مثل قوله :

ـ تعسي ونكسي ـ

ـ بلغ مَن صبابة العيش عندي = طفّفتها الأيام تطفيف بخس ـ وفي هذا البيت تكاثرت الألفاظ الدّالة على القلّة وهي : بلغ ـ صبابة ـ طَفّف ـ بخس ـ .

ـ وارد رفه . علل شربه ـ الأخسٍّ الأخسٍّ ـ خطّة غبن وبيعة وكس ـ آبيات وشمس ـ .

ـ لين وأنس ـ أتسلّى وآسى ـ عال ، مشرف ، يَحْسِر العيُون ويُخْسي ـ في

قفار من البسابس مُلْس – عنس وَعبْس – من عدم الإنس وإخلاقه – في خفوت منهم واغماض جرس – أضوأ اللّيل أو مجاجة شمس – سروراً وارتياحاً للشارب المتحسّي – ظنّي وحدسي – مزعجاً بالفراق أو مرهقاً بتطليق عرس – بُزّ واستلّ – بسط وستور – رضوى وقدس – لابسات من البياض وفلائل برس – مُوَقفَات وحبس .

القصيدة بين القديم والحديث: لها من الحديث :

– ذكر بعض الأقمشة بأسمائها كالدّيباج والدّمقس .

– وصف أطلال المدائن والحضارات بدلاً من الخيام .

– وصف مظاهر الحضارة في مثل صورة انطاكية ووصف الايوان والجرماز .

– الوجدانية الظاهرة في نزعة التشخيص والاحياء ، وفي استبطان المعاناة الانسانية في المظاهر الماديّة ، كما في تمثيله للإيوان بالرّمس وتمثّله وكأنه يعاني مصائب الدّهر بصبر وتجلّد .

– العبارة النّازعة منزع الرّقة والعذوبة .

– الوحدة الفنيّة التي جعلت القصيدة تنمو وتتطوّر منذ مطلعها حتى نهايتها .

ولها من القديم :

– بعض الصُّور الماثلة في قوله :

وبعيد ما بين وارد رفه . علل شربه ووارد خمس – لم تكن كأطلال سعدى في قفار من البسابس ملس – لم تطقها مسعاة عنس وعبس – جوب في جنب أرعن جلس – فوجهت إلى أبيض المدائن عنسي .



ابن الرومي

نموذج من رثائه

رثاؤه لابنه الاوسط

١ — بُكاؤُكُما يَشْفِي وَإنْ كانَ لا يُجدي
فَجُودا، فَقَد أَوْدَى نَظِيرُكُما عِنْدي[١]

أَلا قاتَلَ اللهُ المَنايا وَرَمْيَها
مِنَ القَومِ، حَبّاتِ القُلوبِ على عَمْدِ[٢]

تَوَخَّى حِمامُ المَوْتِ أَوسَطَ صِبْيَتِي
فلِلَّهِ كيفَ أختارَ واسِطَةَ العِقْدِ[٣]

على حينَ شِمْتُ الخيرَ مِنْ لَمَحاتِهِ
وآنَسْتُ مِنْ أَفْعالِهِ آيَةَ الرُّشْدِ[٤]

---

١ — في قوله « بكاؤكما » خطاب لعينيه . لا يجدي : لا ينفع . اودى : مات .

م : يقول مخاطباً عينيه ، إن بكاءكما يخفف من وطأة الأسى وانه لا يجديه في اعادة ابنه اليه ثم يشبه ابنه في الشطر الثاني بمثل عينيه في المعزة له والحرص عليه .

٢ — حبات ج. حبة : وحبة القلب هنة سوداء تتوسطه . عمد : قصد .

م : يلعن الشاعر الموت الذي يتعمد الأذى ، فيصيب الناس بحبات قلوبهم ، أي بمن يحبونه ويؤثرونه غاية الايثار .

٣ — توخى : طلب . واسطة العقد : الجوهرة الكبيرة التي تتوسطه .

م : يعجب من اختيار الموت لابنه الأوسط ، فكأنه اختار به واسطة عقده .

٤ — على حين : ظرف مبني على الفتح في محل جر بعلى ، وحين تبنى اذا اضيفت الى فعل مبني وتعرب اذا اضيفت الى معرب . شمت : توقعت . آنست : علمت وعرفت . الآية : العلامة .

م : اي ان الموت اغتاله عنه ، بعد ان أنس به ، وأخذت تظهر منه امارات الرشد والذكاء .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٥ ــ طَوَاهُ الرَّدَى عَنِّي فأضْحَى مَزَارَهُ
بَعيداً على قُربٍ، قَريباً على بُعْــــدِ[١]

لَقَدْ أنجزَتْ فيهِ المَنَايا وَعيدَها
وَأَخْلَفَتِ الآمَالُ مَا كَانَ مِنْ وَعْـدِ[٢]

لَقَدْ قَلَّ بَيْنَ المَهْدِ وَاللَّحْدِ لَبْثُهُ ،
فَلَمْ يَنْسَ عَهْدَ المَهْدِ ، إذ ضُمَّ في اللَّحْدِ[٣]

أَلَحَّ عَلَيْه النَّزْفُ حَتَّى أحَالَــه
إلى صُفْرَةِ الجادِيِّ عَنْ حُمْرَةِ الوَرْدِ[٤]

وَظَلَّ على الأَيْدِي تَسَاقَطُ نَفْسُهُ
وَيَذْوِي كما يَذْوِي القَضِيبُ مِنَ الرَّنْدِ[٥]

١٠ــ فَيَا لَكِ مِنْ نَفْسٍ تَسَاقَطُ أَنْفُساً
تَسَاقَطَ دُرٍّ مِنْ نِظامٍ بِلا عِقْــــدِ[٦]

---

١ ــ م : تطغى على هذا البيت النزعة البديعية ، اذ يقول الشاعر ان ابنه الميت ، غدا بعيداً عنه ، بالرغم من ان قبره قريب منه .

٢ ــ انجزت : أتمت .

م : اي تحقق فيه ما كان يخشاه عليه من تهديد الموت له ، فيما خابت آماله به ، وامتنع عليه ما كان يتوسمه فيه من خير .

٣ ــ لبثه : مكوثه .

٤ ــ الجادي : الزعفران وتلخيص المعنى ، أن نزف الدم كثر عليه حتى أحال لونه الوردي الى اصفرار الزعفران .

٥ ــ الرند : الغار .

م : يمثل في هذا البيت احتضار ابنه ، وحملهم له على ايديهم ، دون أن ينجح ذلك في اعادة العافية اليه ، بل انه ظل يذوي كما يذوي قضيب الغار .

٦ ــ م : يقول ان ولده تلاشى فكانت نفسه مجزأة تتساقط كالدر من سلك غير معقود .

عَجِبْتُ لِقَلْبي كَيْفَ لَمْ يَنْفَطِرْ لَهُ
وَلَوْ أَنَّهُ أَقْسى مِنَ الحَجَرِ الصَّلْـــدِ [١]

وَما سَرَّني أَنْ بِعْتُهُ بِثَوَابِـــــــــه
وَلَوْ أَنَّهُ التَّخْليدُ في جَنَّـــةِ الخُلْـدِ [٢]

وَلا بِعْتُهُ طَوْعاً وَلَكِنْ غُصِبْتُهُ
وَلَيْسَ عَلى ظُلْمِ الحَوادِثِ مِنْ مُعْدِ [٣]

وَإِنِّي وَإِنْ مُتِّعْتُ بِابْنَيَّ بَعْدَهُ
لَذاكِرُهُ ما حَنَّتِ النِّيبُ في نَجْـــدِ [٤]

١٥ ــ وَأَوْلادُنا مِثْلُ الجَوارِحِ أَيُّهَــــا
فَقَدْناهُ ، كانَ الفاجِعَ البَيِّنَ الفَقْدِ [٥]

لِكُلٍّ مَكانٌ لا يَسُدُّ اخْتِــلالَــهُ
مَكانُ أَخيهِ مِنْ جَزُوعٍ وَلا جَلْـــدِ [٦]

---

١ ــ ينفطر : ينشق : الصلد : الصلب .

م : يعجب الشاعر ان يفجع بابنه دون ان يموت لموته ، ومثل هذه الخسارة حرية ان تتشقق لها أكباد الصخور .

٢ ــ التخليد : البقاء ابداً .

م : اي ان الشاعر لا يتعزى عن موت ولده حتى ولو جوزي بالخلود في جنة النعيم .

٣ ــ غصبته : أخذ مني غصباً . المعدي اسم فاعل من أعدى فلاناً على فلان ، أي أعانه وقواه .

م : يقول انه لم يتخل عن ولده بارادته ، بل ان الموت اخذه منه قسراً ، ولا قبل للمرء بصد احداث الدهر .

٤ ــ النيب : ج. ناب وهي الناقة المسنة .

م : اي انه لن ينساه ولن يتعزى بابنيه الباقيين، أبد الدهر ، أي ما دامت النياق تبعث اصواتها حنيناً وتشوقاً .

٥ ــ الجوارح : اعضاء الانسان كالعين والاذن .

م : تمثل ابن الرومي ابناءه بمثل اعضاء الانسان ، فهو يشعر بفقد ما يخسره منها اكثر من سواه .

٦ ــ الجزوع : الفاقد الصبر .

م : يقول ايا ما كان المرء ، فانه يعجز عن التمزي بحاجة عن اخرى ، وبالولد عن أخيه .

هَلِ العَيْنُ بَعْدَ السَّمعِ تَكْفِي مَكَانَهُ
أَمِ السَّمْعُ بَعْدَ العَيْنِ يَهْدِي كَمَا تَهْدِي[1]

لَعَمْرِي لَقَدْ حَالَتْ بِيَ الحالُ بَعْدَهُ
فَيَا لَيْتَ شِعْرِي كَيْفَ حَالَتْ به بَعْدِي[2]

ثَكِلْتُ سُرورِي كُلَّهُ ، إذ ثَكِلْتُهُ
وَأَصْبَحْتُ في لَذَّاتِ عَيْشِي أخَا زُهْدِ[3]

٢٠– أَرَيْحانَةَ العَيْنَيْنِ وَالأنْفِ وَالحَشَا
أَلا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ تَغَيَّرْتَ عَنْ عَهْدِي[4]

سَأَسْقِيكَ ماءَ العَيْنِ ما أَسْعَدَتْ بِهِ
وَإِنْ كانَتْ السُّقْيَا مِنَ العَيْنِ لا تُجدِي[5]

أَعَيْنَيَّ جُودا لي فَقَدْ جُدْتُ للثَّرى
بِأَنْفَسَ مِمَّا تَسْأَلانِ مِنْ الرِّفْدِ[6]

---

١ – الضمير في مكانه يعود على السمع .

٢ – حالت بي الحال : تغيرت .
م : يتساءل الشاعر بجزع عما حل بابنه بعد الموت ، ويقول إنه عرف بعد فقده شتّى انواع العذاب .

٣ – ثكلت : فقدت .
م : يقول انه فقد سروره اذ فقده ، وغدا زاهداً بكل أطايب العيش .

٤ – م : يجمع ابن الرومي في هذا البيت ثلاث حواس : البصر والشم والمذاق في تمثيل طيب إبنه وسعادته به عندما كان حيـاً .

٥ – أسعدت بالدمع : ساعدت وأعانت به .
م : أي أنه يذرف الدمع على ابنه ، وان كان ذلك لا يجديه ولا يرده اليه .

٦– الرفد : الجود والعطاء .
م : يستذرف الدمع من عينيه لابنه الذي وهبه للثرى .

كأنّيَ ما استَمْتَعْتُ مِنكَ بِضَمَّةٍ
وَلا شَمَّةٍ في مَلْعَبٍ لَكَ أوْ مَهْدِ[1]

ألامُ لِمَا أُبْدي عَلَيْكَ مِنَ الأسَى
وَإنّي لأُخْفِي مِنْكَ أضْعافَ ما أُبْدي[2]

٢٥ــ مُحَمَّدُ ما شيءٌ تُوُهِّمَ سَلْوَةً
لِقَلْبي ، إلاّ زادَ قلبي مِنَ الوَجْدِ[3]

أرَى أخَوَيْكَ البَاقِيَيْنِ كِلَيْهِمَا
يَكونانِ للأحْزانِ أوْرَى مِنَ الزَّنْدِ[4]

إذا لَعِبَا في مَلْعَبٍ لَكَ لَذَّعَا
فُؤادي ، بِمِثْلِ النَّارِ عَنْ غَيْرِ ما قَصْدِ

فَمَا فِيهِما لي سَلْوَةٌ ، بَلْ حَرَارَةٌ
يَهِيجانِها دُوني ، وَأشْقَى بها وَحْدِي[5]

وَأنْتَ وَإنْ أفْرِدْتَ في ار وَحْشَةٍ
فَإنّي بِدَارِ الأنْسِ في وَحْشَةِ الفَرْدِ[6]

٣٠ــ عَلَيْكَ سَلامُ اللهِ مِنّي تَحِيَّةً
وَمِنْ كُلِّ غَيْثٍ صادِقِ البَرْقِ وَالرَّعْدِ[7]

---

١ ــ م : يتحسر على فراقه وما كان يناله منه من ضم وشم وهو يلعب في ملعبه او ينام في مهده .

٢ ــ م : يلومني الناس لتفجعي عليك ، وان ما اضمره لك من عذاب هو اضعاف اما ابديه .

٣ ــ

٤ ــ أورى : اكثر ايقاداً واشعالا . الزند : حديدة من فولاذ تضرب بحجر صوان فينقدح النار .

م : يقول في هذه الابيات ان كل ما يتوهم الناس لي فيه عزاء ، يزيدني بؤساً ، فاخواك وهما يلعبان ، حيث كنت تلعب يزيدان من عذابي ويقدحان في نفسي ناراً لا تنطفيء .

٥ ــ م : فهما لا يعزيانني ، بل يثيران دوني نار الوجد والعذاب .

٦ ــ يقول لابنه إنه اذا ما وقع في القبر الموحش ، وحيداً ، فانه اي ابن الرومي ، يعاني مثل وحشته وان كان حياً في دار الانس .

٧ ــ م : يستنزل له في النهاية الغيث ، على عادة الجاهليين في الرثاء .

باعث النظم : قدمنا ان ابن الرومي فجع بفواجع الموت في زوجه وأولاده الثلاثة وامه وأخيه ، اذ يبدو ان ابناءه ولدوا في حالة من الهزال أفقدتهم المناعة وجعلتهم يهلكون ، وهم أطفال أو قبيل البلوغ . ولقد نظم الشاعر مراثي في ابنائه ، جميعاً ، الا انه خص ابنه الأوسط بأفضلها وأكثرها طولا واسهابا ، اذ استنفد فيها غاية النظم وحشد فيها معظم المعاني الرثائية . وعلى هذا ، فانه يرثي خلالها ابنه الاوسط ، جامعاً عبرها تجربة الموت العامة التي عاناها في ابنه الاوسط واقاربه وربما بدا فيها اشد تفجعا ، إذ انه لمّا يألف الثكل . فابنه الاوسط توفي قبل اخويه ، كما يفهم من سياق القصيدة .

ايجاز المضمون : يستهل الشاعر مخاطباً عينيه ان تجودا له بالدمع الذي يهدئ من لوعته ولا يجديه في دفع مستحيل الموت . ثم يعرض لبعض أفكاره بشأن الموت الذي يتعمد إصابة الاحياء بفلذات قلوبهم ، يخني عليهم بالويلات والمصائب . فقد اختار ابنه الأوسط من بين أخويه ، كأنما تعمد اختيار واسطة العقد من أبنائه ، وقد فجع به بعد أن شبّ ونما وأشرف على الرشد ، فغدا بعيداً عنه ، قريبا منه ، في آن معا ، قبره قريب وروحه نائية ، بعيدة ، فتحقق فيه الخطب الفادح وخذلت الآمال التي كان ينيطها به ويعلقها عليه . ولقد كان عمره قصيرا ، فلم يطل عهده بالحياة ، اذ قد ألح عليه النزف واصابه بالشحوب والاصفرار ، فأخذ يذوي ، شيباً فشيئاً كقضيب الرند ، وأنفس أهله تتساقط من دونه . ويعجب الشاعر الا يتفطر كبده عليه ، اذ ان الحجر يكاد ان يرق لموته . وهو لا يتعزى عنه بالثواب الذي يناله من تصبره على فجيعته به ، حتى لو نال به الخلد والجنة . لقد غصب عنه ، دون ارادته بقدر من الدهر الذي لا مرد لحكمه . والشاعر لا يتعزى عنه، كذلك، بابنيه الباقيين من دونه ، اذ ان اولاد المرء أشبه بجوارحه لا يحل بعضها محل البعض الآخر . فكما ان السمع لا يقوم مقام البصر ، كذلك فان الولد الحي لا يقوم مقام الميت . لقد فجع بسعادته ، وحالت حاله بعده . وهنا يخاطب الشاعر ابنه ويدعو بريحانه الأنف والحشا والعين ، ويتذرف عليه اذ يخيل اليه انه لم يعهده من قبل ولم ينل منه متعة الشم والضم . ويعود إلى ذكر أخويه ويقول إنهما لا يعزيانه عنه ، بل

يذكيان حسرته ووحشته ويخلّفانه في عزلة شاملة . وينهي القصيدة بتحيّته واستسقاء الغَيْث لقبره .

تقسيم القصيدة :

١ ــ ٧ : افكار وتأملات حول الموت وما حلّ به وبولده منه .

٨ ــ ١٤ : وصف احتضار الولد ووقع ذلك في نفس الوالد .

١٥ ــ ١٨ : المقارنة بين الأولاد والجوارح .

١٩ ــ ٣١ : تفَجُّع الشّاعر ومناجاته لابنه وافتقاده له بأخويه الباقيَيْن .

الرثاء كما يبدو في هذه القطعة :

١ ــ **الافكار والتأملات:** (١ــ٧): يبدو هذا المقطع وكأنه مقدّمة تأمُّلية خلص إليها من معاناته لتجربة الثكل في موت ولده . فهو يخاطب عينَيْه ويدعوهما أنْ تجودا له بالدّمع ، وان كان ذلك لا يُجْديه عزاء ولا يردّ له خسارة . لقــد وقــع مستحيل المَوْت بَيْنه وبين ولده ، ولا سبيل إلى بعثه واحيائه من جديد ، ولا خير في البكاء اذ لا يُعَدِّل من واقع القَدَر شيئا . فدموع الشّاعر هي دموع الاستسلام واليأس ، يُؤدّيها،وهو شاعر بالخذلان وفقدان الحريّة والقدرة . وربما خُيِّل اليه ان الانسان مسيَّر بقَدَر الشّقاء والموت. ولقد ميَّز في الشطر الاول بين الشقّاء والجدوى : « بكاؤكما يَشْفي ، وان كان لا يُجْدي » وهذا التمييز لا يستقيم في حدود العقل ، اذ ان الشفاء في طبيعة معناه ينطوي على الجدوى والخير والفائدة . وأية جدوى اعظم من ان يبرأ المرء ويشفى من داء يعانيه . الا ان الشاعر يعبّر في ذلك عما هو انأى من ظاهر المعنى . فالشفاء هنا هو البرء المؤقّت من الألم الطارىء الذي نزل به وفدحه . انه الشفاء الآني العارض،ولكنه ليس الشفاء الدائم الكامل من داء الوجود الأكبر ، ألا وَهْوَ المَوْت . وبذلك لا يعود الشفاء شفاءً فعلياً ، بل استسلاماً لحتميّة القدر وقبولاً بها وإذعاناً لمشيئتها التي لا يَجْتدي المرء أية جدوى من رفضها والثورة عليها. وكأن الشاعر لا يبكي لموت ولده في ذلك ، بل يبكي بؤسه ، بؤس مصير الانسان الشاعر

بانه ضحيّة هالكة تعبث بها يدُ الحياة . هذه هي معاناة الشاعر في مطلع القصيدة ، أدركها كخلاصة لمأساته بابنه وجعلها رمزاً لمأساة الانسان بنفسه وبالحياة . انها تعبير عن لاجدوى الآلام البشرية من خلال الدمع الذي هو تعبير فزيولوجي فاجع لها . فمن يبكي كمن يحتّج بصمت على قَدَر يسيّره ولا يحفل بالآمه ولا يتعطّف لآمانيه وتوسلاته.وبذلك يغدو دمع ابن الرومي دمعاً وجودياً،ينوح به صاحبه على الانسان السّاقط في هاوية عالم اصم ، لا يعي مأساته ولا يعانيها ولا يتبدّل لها .

وقد ينتمي هذا الشطر إلى شعر الحكمة المأثور في قصائد المتنبي ومن اليه، الا انه يبدو اقل خطابية واكثر التزاما للجانب المأساتي الفاجع من الحياة ، فيما انصرف المتنبي في حكمه إلى الحقائق العامة الّتي يندر فيها اليأس الوجودي من معاناة الحياة وبلوى مصائرها واقدارها .

أما الشطر الثاني حيث يقول : « فقد أودى نظيركما عندي » فقد مال فيه من الاعتبارات العامة إلى واقعة الذاتي ، منوّهاً بحبّه لولده الذي يقوم بالنسبة اليه مقام عينَيْه . وقد يكون مؤدى كلامه ان ابنه كان يُمَثّل له سعادته بالوجود وغبطته فيه . فهو كعينيه يطلّ منهما على معالم البهجة . واثر موته غدا الوجود أعمى ، تَغشى معالمه الظّلمة ، وهي ظملة اليأس . وهكذا ، فان افتقاد الشاعر لمِثْل بصره في موت ابنه، هو تعبير، بنوع آخر ، عن افتقاده هو بالذّات لشهوة الحياة وعجزه عن الفرح والسعادة في ارجائها . ومع ان هذا القول انطوى على بعض التعمّل والتفكير الواعي ، فانه يعبّر عن حقيقة الانسان الذي تصرعه فاجعة الموت وتُخلّف في نفسه قنوطاً يجلل مظاهر العالم بالسواد .

ويعود الشاعر في بيت لاحق، فينعى على الموت ويلعنه لانه يتعمد اصابة الناس بفلذات اكبادهم :

الا قاتل اللهُ المنايا ورميَها من القَوْم، حبّاتِ القلوب، على عَمْدِ

وهنا أيضاً يعلن ابن الرومي عجزه عن ادراك حكمة القدر والموت . فموت الشيخ

الفاني الهرم ، قد يبدو أمراً طبيعياً سائغا ، متوقعا ، اما موت الطفل والفتى ، فأمر يحار به العقل ويذهل عن غايته ولا يتلقاه الا بالأسى الذي لا تجدي فيه الثورة . فهو اذن لا يزال يلتبس عليه ظاهر الموت ، ويرى فيه طارئاً من طوارىء الغدر الذي تتكل فيها الحياة بابنائها . فالموت عدو مختلس ، يغتال الحي في غفله من أهله السعيدين به .

وربما التبس الشاعر في اختيار الموت لضحاياه ، ويعجب انه اختار الاوسط بين ابنائه :

توخّى حِمامُ المَوْت أوسط صبيتي فللّه كيف اختارَ واسطةَ العقْدِ

وهذا البيت ينطوي على حقيقة وجدانيّة اكثر من انطوائه على حقيقة عقلية ، اذ ان وقع الموت يكون فاجعا ، أألمّ بالأكبر او الأوسط من الابناء . وهذا التعجّب ينم عن حيرة ، ولكنها حيرة فاقدة المضمون الانساني الجدي . وقد تكون شعلة الشعر قد خمدت في نفسه ، فجعل ينظم وفقا لتوارد الافكار المتولدة من طبيعة الألفاظ ووقع بعضها على بعض ، تستدعي إحداها الأخرى . فذكره لاوسط صبيته قد يكون ساقه إلى التنبه لواسطة العقد، وبخاصة ان لفظة العقد توافق مقتضى القافية . وقد يسوقنا ذلك إلى الاشارة لضآلة التجربة وعقم مضمونها الانساني عندما يغرق الشاعر فيها بالوجدانيّة التي تنقل همومه الذاتيّة منفصلة عن المعاناة الانسانيّة الرّصينة لواقع الاشياء .

* *

ويستطرد ابن الرومي، على دأبه، في اظهار البواعث التي تضاعف من وقع الفجيعة عليه ، وتجعلها فريدة كأنها لم تصبْ أحداً قبله . فبعد ان تقدّم بالاشارة إلى تعمّد الموت ايذاءه وإلى اختياره لاوسط صبيته ، دون غاية يفطن اليها الشاعر ويبرّره بها ، يؤدي سبباً آخر لعظم فجيعته بقوله :

على حين شمْتُ الخيرَ من لمحاته وآنسْتُ من أفعاله آيــة الرشد

فالموت لم يفجعه به طفلاً ولم يفجعه به كهلاً أو هرماً ، بل انه ، في تعمده لايذائه ، اختطفه فيما اشرف على الرّشد ، قاضياً على أمل والده به . وقد ينمّ هذا القول عن أنانية الشاعر الذي لا يبكي ولده لموته وحسب ، بل للخير كان يرجوه منه ، وقد زال وطُوي بزواله . كان يخيل للشاعر ان ابنه سيعينه على مشقّة الحياة واكتساب الرزق والقيام بالأود ، الا انه ، اثر موته ، افتقد معه الخير الذي كان يعلل نفسه به منه . وبعد ، فان وراء هذه الابيات ، جميعا ، حالة نفسية يصدر عنها ابن الرومي يعانيها ولا يعيها وهي ظاهرة الشعور **بالاضطهاد** الملازمة لما يعلنه من أفكار وما يتحسس به من مشاعر . وهذا يفسر لنا قوله : « ورميها من القوم حبّات القلوب على عَمدِ » وقوله: « توخّى حمام الموت أوسط صبيتي — على حين شمّت الخير من لمحاته » . فالفاظ : « على عمد ، وتوخّى ، على حين شمّتُ » هي جميعا ، تدل على الايذاء والتنكيل . وقوله « توخّى » هو تكرار لقوله : « على عمد » ويردف بقوله : « حين شمّت » ليعظّم من وقع الفاجعة المتعمّدة . وفكرة اضطهاد القدر له مبثوثة في معظم شعره ، تطالعنا في مثل الابيات التالية :

أُتراني دون الأولى بلغوا الآمال من شرطة ومن كتّــاب

أصلح الله دهرنا أو رمــــاه باستواءٍ ، فقد غدا ذا انقلاب

يُعلفُ النّاطقين ، من جورِه الأجلال والنّــاهقين محْض اللُّبَــاب

أو قوله :

سقى الأرض من أجلي فاضحت مزلّة تتمايل صاحيها تمايُلَ شارب

وما إلى ذلك من أبيات يضيق المقام عنها لكثْرة عددها ، وهي تفصح ، جميعا ، عن اعتقاده بان القدر يخاصمه وينصب له الفخاخ .

وهكذا فان معاني الأبيات الثاني والثالث والرابع تنطوي ، جميعا ، على هذه الدلالة المرضيّة الفاجعة التي يتراءى الشاعر ، خلالها ، وكأنه ضحيّة القدر الغاشم الذي يُوَقّع احداث الحياة ونواميس الطبيعة ليُنْزِل به الخسارة والفشل .

أما في البيتين الخامس والسادس ، فانه يكرر ما أَلَمّ به من قبل في حدود المعادلة البديعية، كما سنبين من بعد . فابنُه غدا «بعيدا عنه، قريبا منه».وهو يعلن هنا حقيقة فعلية خلص اليها من الواقع الشائع ، اذ يظل جسد الميت قريباً في قبره ، فيما تبارح الروح التي فيها وجوده الحقيقي إلى غير رجعة .

أما قوله :

لقد أنجزت فيه المنايا وعيدها وأَخْلَفَتِ الآمال ما كان من وَعْد

فانه يُطْلعنا على جزعه الذي لا تفسير عقلياً له من ان الموت سيلم بولده . فقد كان يتوقع ذلك لسؤ ظنه بالدّهر الذي يُصيبه بكل ما يؤثره ويجد فيه املا أو سلوى. انها فكرة الاضطهاد والشؤم ذاتها التي تجعله يستطلع مطالع النّحس ويَحْزن لكل ما يملك لانه سوف يَخْسَرَهُ ، لا محالة . وهو يشير إلى واقع الريبة والتهالك في نفسه ، اذ يمثّل التنازع بين الوعد والوعيد والمنايا والآمال والمهد واللحد ، كأنه يجد فيها قطبَيّ الالم الذي يمدُّ ويجزر في حياته .

ذاك كان المقطع الأول الذي وقف فيه من الموت موقفاً تأملياً ، تعليليا ، مستمدّاً من ذلك المنطق الشاحب الناعي الّذي يقرر مواقفه من الحياة واقدارها .

* * *

٢ ــ امام الفجيعة : (٨-١٤) : بعد هذه المقدمة المشوبة بكثير من القلق ينفذ الشاعر إلى قلب المأساة حيث تشخص له ملامح ولده ، فيما كان يتخبّطه الموت . فهو لا تشرع بالمبالغة في فضائل ابنه وانما يرسم لنا بدقة كيفية احتضاره حتّى ينقل المشهد من عينيه إلى عيوننا ،ومن نفسه إلى نفوسنا. انه يحملنا بأجنحة الشعور ويضعنا امام الموت وجها لوجه . لقد اختلطت ملامح الطفل وغشيها الاصفرار حتّى طفق الأهل يتناقلونه من يد إلى أخرى ، وقايةً له وتلهفّاً عليه ، لكن روحه كانت تبارح الجسد ، خلجة إثر خلجة ، وتذوي طفولته ، كما يَذْوي قضيب الربيع وانفس المشاهدين تتساقط وتحتضر لاحتضاره .

إلى هنا تتمُّ صورة الاحتضار ، حيَّة واقعيَّة ، كما عرف عن واقعية ابن الرومي ، واذا المأساة ماثلة امامنا في رثاء صادق يتفجّع ولا يؤُلّف ، خاصة عندما نتمثّل طفلا يزاهق روحه بين لوعة الوالدين اللذين يريان الصفرة تتحول عن الحمرة في وجنة كالورد .

ولفظة الايدي توضح تشبُّث الشاعر بضفيرة الواقع والجزئيات . ولكنها هنا لا ينبغي ان تمثل الذراع بالمعنى المبذول ، الشائع ، وانما هي قلب تحوّل إلى ذراع تغمر الطفل وتتعطف عليه . ويا لمأساة ذلك المشهد ، بين طفل كان أيكة البيت ، في زغردة الفرح والمداعبة والسّرور . اذا بتلك الايادي التي كانت تداعبه تصبح نعشاً يشهد احتضاره . فأيا يكون تأثير ذلك المشهد اذ تمثلنا الطفل يهذي بكلمات بريئة ، ويتضرع بنظرات دون ان يقوى الاهل على انتزاعه من مأساته .

وكأنّ حواس ابن الرومي اختلطت عليه امام هذه الفاجعة ، وسقط في نفسه جدار الاشياء ومنطقها ، فاصبحت الصورة لديه موجة من الصُّور ، واصبح للفظة وجوه من المعاني. فليس قضيب الرند الذي تشبّه له ليدل على تغضّن ملامح الطفل وطراوته وعذوبته ، بقدر ما يدلّ على الشّميم الطّيب الحنون الذي يحزُّ عاطفة الوالديْن . لهذا سنرى الشاعر في القصيدة ، جميعا ، يتلهَّف على طيب ولده ، فيناجيه ويدعوه بريحانة العينَين والأنف والحشا . وهكذا تتَّحد حواس ابن الرومي في الصورة الشعرية . فقد توسل بلفظة « الرند » لا نها تشمل على كلّ ما كان يراه وعلى ما كان يتضوَّع من ولده . وقد كرر ذلك وأوضحه اذ جعله ثانيةً ريحانة العينَين والأنف والحشا . فالريحانة هي قضيب الرند ذاته ، وهذان ، جميعا ، يمثلان للشاعر جمال ابنه وعذوبته وطيبه . ولا بد لنا من الاشارة إلى الفاظ العينين والأنف والحشا وما فيها من دلالة على طبيعة ابن الرومي في التحسس والمبادرة . ان عيني البصر وانف الشميم وحشا المذاق واللمس تطفر وتستيقظ ، جميعا ، في لحظة واحدة ، تتداخل وتتمازج وتوري في عصبه حسا جديداً غريبا خلع على شعره تلك المضاعفات والتآليف في المعاني والصور ، فاصبح يتذوّق الريحان ويشمُّه غبّ رؤْيته له ، كما سبق ان ابصر النغم في غناء وحيد ، غبّ سماعه له .

وعوضا عن ان يبالغ بالتفجع والنّواح ، والجلبة كالخنساء والمهلهل ، نراه في رثائه يتوسل بالتأوه والنداء اللّذين هما أقرب إلى العتاب والتأسف منما إلى العويل :

فيا لك من نفس تساقطُ أنفسنا تساقُط دُرٍّ من نظام بلا عقد

إنّ أداة النداء « يا » تنطوي على كثير من التلهّف والانتظار اللذين يتفقان مع النفس المنخذلة المنكسرة ، البائسة . ففيها من التمهّل ما يقرب إلى العياء والتلاشي ، وفيها من النداء ما ينمّ عن الوحشة واللوعة. ان ابن الرومي ، في تؤدَةِ عاطفته وتوجّده ، كان أقرب إلى نفسه وواقعه فكأنه يعترف اعترافا او يهمس همسا مُحَشْرِجاً ، مفجوعا ، بخلاف الخنساء والمهلهل اللذين كانا يعولان ويُحدثان كثيرا من الصّخب والضّجيج ، كأنما يفضّلان المظهر المسرحي الخارجي الفاجع على الانطواء والاسى والتلاشي :

عجبْتُ لقلبي كيف لم ينفَطر له ولو أنّه أقْسى من الحجر الصّلد

ان الشاعر يلتفت متعجّباً كمن أصيب بطعنة قاتلة ولم يُقتَل . ويقيني ان تعجبّه ينطوي على كثير من الاخلاص امام هول الفجيعة . أو لم نُسْلف ، قبلاً ، ان الشعر الحي الخالد يتولّد من التباس النفس على ذاتها ؟ لقد اندهش الشّاعر من أمر نفسه وطبيعة احتمالها ، فخرّج من تلك الدهشة بهذا الشعر الذي يمثل بوح النفس بواقع التباسها وحيرتها من ذاتها .

ويلم الشاعر بنبذة دينية ، دون ان يُؤدّي فيها ظاهرة من مظاهر التقوى وذلك بقوله :

وما سرني ان بعتُه بثوابه ولو أنّه التّخليد في جنّة الخُلْد

وفي هذا البيت ، يهتدي الشاعر ، حينا إلى تعليل جديد لظاهرة الموت ، وفقاً لما هو مأثور في سُنّة الدّين . فالله يبلو عباده بمصائب الموت ليَختبر صبرهم ويؤدّي لهم فرصة يكسبون بها الثواب والجنّة من استسلامهم لقدر الله وطاعتهم له . وقصة

ايوب لا تعدو هذا التأويل اذ ابتلاه ربُّهبالمحن، جميعا، ليختبر طاعته ومحبّته. وقد توهم ابن الرومي ، حينا ، ان الشر الذي لحق به من موت ابنه قد يستحيل إلى خير ، اذا ما قَبِلَه وأذْعن له ، فيرث به جنَّة الآخرة بعد جحيم الدنيا. الا ان هذا العزاء لا يُعزِّيه ، إما لضعف إيمانه وإمّا لعظم فجيعته ، ويقيم على حزنه وافتقاده ونواحه. وهكذا يكون ابن الرومي قد واجه الموت في هذه الابيات بوجوهه كُلُّها، الانسانية والوجودية والماورائية والدينية ولم يقع فيها، جميعا، على سبيل للعزاء ، بل ألفاه كطارىء غريب على حياة الناس ، لا يألفونه ولا يتعزّون عن قدره الحاسم المحتوم . ولعلَّه يُكَرِّر ما تقدّم به ، قبلا ، من الشعور بالقسر والإكراه وافتقاد الحرية ازاء الموت من قوله :

ولا بعتُه طوعا ، ولكن غُصِبْتُه وليس على ظلم الحوادث من مُعْدِ

فهو يُنْكر حريته في موت ولده ويصرّح بالاغتصاب والقسر ، وهذا يكرر ويؤكد موقفه العام الذي ينعى فيه على الانسان ضآلة قدره وضعفه وهوانه أمام حتمية الحياة والموت. والشاعر لا يتخلّى في ذلك كلّه عن الموقف الوجودي الذي يُعلّل به مظاهر الحياة ويدرك منها نهاية مطافها وموقف الانسان منها بالنسبة الى سعادته وتعاسته ونجاحه وفشله .

وهكذا، فان الشاعر استهلّ هذا المقطع بالموقف الوصفي ثم نزع منه وارتقى عنه الى موقف ذاتي انساني ، في آن معاً ، يمثّل الخواطر التي تفكّر بها والمشاعر التي عاناها أمام جثّة ولده الشاخصة امامه بصمت مريع تجسدت فيها مأساة الحياة كلها .

ويكف ابن الرومي عن النّواح والتفجّع المباشَرَيْن ، ويعرض لهما من خلال نزعته التعليلية التي تَفَطّن فيها الى بعض الحقائق بالمقارنة والاستنتاج :

وأولادنا مثلُ الجوارح أيّها فقدْناه كان الفاجع البيِّنَ الفَقْدِ

لكل مكان لا يسد اختلالَه مكان أخيه من جزوع ولا جَلْدِ

هل العَيْنُ بعد السَّمع تكفي مكانَه   أم السَّمع بعد العين ، يهدي كما تهدي

فالاولاد كالجوارح وسائر أعضاء الجسم ، لا يشعر المرء بأهميتها حتى يفتقدَها . وكلٌّ منها لا تعوض عن الأخرى . فالعين لا تسمع كالأذن والسّمع لا يرى كالبصر. والناس يفجعون بكلّ منها ، أكانوا جزوعين مضطربين أم صبورين ، جَلُودين . وهذه البيِّنات صادقة بذاتها ، لكنها تنطوي على كثير من الوعي والذهنية مما يدنو بها إلى أجواء النَّثر . والشعر ، في باعثه ومبرره ، انه يعبر عن الحقيقة الحضورية التي يغني وجودها عن الاقناع بالحجج والبيّنات . انها تُقْنع بذاتها وتدعنا نشعر أننا مقتنعون دون ان ندري سبباً لاقتناعنا . وهذه الابيات تنطوي على حقيقة ، ولكنها ليست الحقيقة الشعرية الماثلة بالرُّؤيا والحدس ، من دون تعليل وتأويل وما إليهما. واذا صح ذلك في الشعر ، عامة ، فهو أصحّ في الرثاء لغلبة عامل التفجُّع عليه بطبيعته .

ولقد ارتبطت تلك الابيات ، بعضا ببعض ، بوثاق التفسير والتعليل ، مستدركاً فيها حتى الاعراض والجزئيات كقوله : «من جزوع ولا جلد»، وهي هنا أداة للغلوّ والتعميم . وابن الرومي ينزع في ذلك منزعاً خاصاً به يكتشف عبره العلائق المتشابهة المُضْمرة في الوجود ، لكنه يُوَدِّيها في اطار التعليل الذي يُفْقدها ايحائيّتها وذهولها .

واثر تلك النبذة التعليلية يعود الشاعر إلى التفجُّع ، بعد أن كفَّ عنه ، حينا ، بشكله المباشر ، فيقول :

لعمري لقد حالت بي الحال بَعْدَه   فيا ليت شعري كيف حالت به بعدي

ثُكِلْتُ سروري كُلَّه ، إذ ثُكِلْتُه   وأصبحتُ في لذّات عيشي أخا زُهْدِ

ومعنى هذين البيتين هو تكرار لمعنى أبيات سابقة في معاناة الشاعر للعزوف عن كل ملاذ الحياة وافراحها وتحوله إلى حالة من الشّقاء الدائم . وهو يفصح عن ذلك تحت وطأة الانفعال بالاسى واليأس والندم ، وهي احوال تعاظمت في نفسه حتى استحلَّت ما دونها وفرضت ذاتها بشكل مطلق مقيم . والشعر ، كما ذكرنا مرارا ، ليس تعبيراً عن اليقين المُقيم الثَّابت ، بل عن يقين اللحظة النفسية الهاربة بكل ما ينطوي عليه ،

احيانا ، من فوضى واختلال وتشويش تعافها النّفس في حالة اليقين الهادىء المتوازن . الا ان اقامة الشاعر لموازنة، في البيت الاول، بين الشطرَيْن بالمقابلة البديعية تنمّ عن خمود جذوة الخلق في شعره فجعل يكرر المعاني ، مبدِّلا منها حلل العبارة وحسب .

* * *

تفجُّع الشاعر ومناجاته لابنه وافتقاده له باخويه : (١٩-٣١) : لكنه سرعان ما يتخلّص من جرثومة البديع ويتّصل بالمعاناة النفسيّة ، فيسمو من جديد وتتولاه الغنائيه والرؤية :

اريحانة العينَيْن والأنف والحشَا ألا لَيْتَ شعري، هل تَغَيَّرْتَ عن عهدي

كأنّيَ ما استَمْتَعْتُ منك بضَمّةٍ ولا شَمّةٍ في مَلْعَب لك أو مَهْدِ

ألامُ لما أبدي عليك من الأسى واني لأخفي منك أضعاف ما أُبدي

سبق لنا حديث عن تشابك الاحاسيس وتعقدها في عصب ابن الرُّومي. فقد اجتمعت له في الريحانة جميع الاحاسيس والصور التي في نفسه من ابنه . وقد التفت اليها التفاتاً حدسيا ولوعا عابرا ، لم يفصّل شبه الريحان في ذهنه ولم يبرهنه ، كما فصّل وبرهن تشبيه الجوارح . ذلك ان حرارة التجربة شحذَتْه بيقين الحسّ والصّدق ، فلم يَعُدْ بحاجة ليقين البرهان والشُّروح ليُقْنِع ويؤثّر . هنالك كان يفكر ويؤلّف ويَنْظم ، أما هنا ، فإنّه يَنْهمر إنهمارا ويتحسَّس تحسُّساً . هنالك كان يحبو ، أما هنا فيُحلّق ويسمو . ولعل أجمل الشعر ما كان براحا وذكرى لان الذكرى والبراح يُطَهّران النّفس فتصفو ، وتشفُّ ، فلا يبقى فيها سوى الانسان العاري . انه يتذكّر ضمة ابنه وشميمه ، يتمثّله في ملعبه او مهده ، اي انه يقف امامه وجها لوجه ، يبصر أحداقه وملامحه ويتخيّل رقاده الملائكي في السرّير ولعبه البريء الحلو ، ويَذْكر ، في الآن ذاته ، ان مستحيل الموت والعدم يقف بينه وبين ولده ، فتتحول متعتهُ الماضية إلى حسرة دائمة، إلى غصة تقبض عليه، كلما تخايل أنَّ ولده استحال إلى تُراب هامد، لا حرارة فيه ولا شميم . تلك حسرة عميقة يُضْمرها دون الناس اللّذين يتلومون عليه ويتوهّمون ان اخويه يسلّيانه ، بينما هما في الواقع يلذّعانه :

محمد ما شيء تُوُهِّم سلوةٌ لقلبي إلا زاد قلبي من الوَجْدِ

ارى اخويك الباقيين كليهمـــا يكونان للأحزان أورى من الزَّنْد

إذا لعبا في مَلْعب لك لذّعا فؤادي بمثل النّار عن غير ما قصد

فما فيهما لي سلوةٌ بل حرارةٌ يهيجانها دوني وأشْقى بها وحدي

ان الشاعر ، في يأسه ، لا ينفك يلهج بابنه . كل ما يلتقيه أو يصدف به يرى فيه ملمحا من ملامح ابنه ، يذكره بحالة من أحواله ، ويعيده إلى ذهنه . ان المهد والملعب هما بالنّسبة إلى الناس مكان النّوم واللّهو ، اما بالنسبة إلى ابن الرومي فهما شيء من ابنه ، لكنه شيء أصم أبكم ، لا عاطفة له ولا استجابة فيه ، انهما كجثة ولده تشخص فيها ملامحه وسائر أشيائه دون روحه وحرارته وعذوبته . فهي تُذْكي شوقه ، لكنها لا تطفئُه ، تلهب ناره ، دون ان تُخْمدها ، انه يعيش في جدار الوحشة والانفراد ، كما يتردّى ابنه في تراب الموت :

وانت وان افردت في دار وُحْشة فإني بدار الإنس في وحشة الفرد

هذا البيت وما قبله ، جملة ، اقرب إلى الغنائية العذبة والبوح ، خاصة ، عندما يتلذّع بابنَيْه الباقيين عن أخيهما البارح . ذلك ان في شعره صدقا وجدانيّاً تخلّص من مهاترة البديع واشياء الكدّ الأُخرى . وتنتهي القصيدة كما تنتهي المغنّاة ، بلحن قاتم موحش ، يسدل على نفوسنا جدار العتمة :

عليك سلام الله مني تحيّةً ومن كُلّ غيث صادق البرق والرّعد

نظرة نهائية : ينهج ابن الرومي في قصيدته هذه على اسلوب خاص يمتزج بين التفجُّع والوصف ، بين صمت اليأس ونداء الحنين ، فكأنما انقطعت جلبة العويل في الرّثاء العربي . لقد تحول عن الرثاء الملحمي الخارق وطفق يواجه الموت في المَيْت بقدر ما يواجه المَيْت . لكن ذلك التحوّل لم يكن تحوّلا داخليّاً من عملية الابداع ، وانما فُرض عليه بطبيعة الموضوع ، فالمهلهل رثى اخاه الذي كان عماداً في قبيلته ، والخنساء رثَتْ صخراً الذي كان « يأتمُّ الهداة به ، كانه علم في رأسه نار » . اما ابن الرومي ،

فلا يصف رجلا من ذوي الأعمال الفائقة،وانما ولدا لا بطولة ولا مميزات لديه، مما شاع في كلاسيكية الرِّثاء . لذلك فانه يؤثر بنا من خلال صورة الاحتضار الّتي كانت تتخبط ملامح الولد ولسنا ندري ، في الواقع ، اذا كنا نتأثر بمعاني القصيدة وأجوائها أو بالمشهد المُفْجع ، كما أننا لا نُميِّز اذا كان ذلك التأثير نشوة من الفن او انفعالا بالحوادث ومشاهد الاحتضار . ان اي مشهد من مشاهد الموت والاحتضار يؤثر ويفعل في المرء ، دون ان يكون ثمة من يعدُّه ويصقله. لكن ذلك التأثير لا يُمْكن انسميّه تأثيراً فنيا لانه لا يرافق الاعجاب والتقدير.اننا نتأثر بموت الطفل ونعجب، في الآن ذاته،بقدرة الشاعر على ايحائه وتجسده ، ببنما يستولي علينا في الموت العادي تأثير الفجيعة دون أن يصحبه الإعجاب والتقدير .

* * *

الطبائع الاسلوبية :

١ ـ **شعر معنى ومبنى** : يبدو ابن الرومي في هـــذه القصيدة الرثائية منشعراء المعنى والمبنى ، وفقاً لتعبير النّقد القديم. فجهده ينصرف إلى اكتشاف المعاني من خلال المعاناة الوجودية ، حينا ، وحينا آخر بالتعليل والتأويل،ويخطر ، كذلك، ببعض الحقائق والمعاني بتأثير التداعي البديعي في الجناس والطبّاق وموازنة الجمل ، فتغلب عليه ، عندئذ ، النّزعة اللفظية في طبائع الحروف وايقاعاتها . ومعظم المعاني التي أَلمَّ بها ، تفـتّقت له بتأثير معاناته ولم نكد نشهد فيها تأثير التقليد الا في بعض المعاني المجزوءة الداخلة في عمود الرثاء بإطار إيحائي لازمه منذ اقدم العصور ، فغدا مشحونا بطقوس الموت والنّواح في عالم شبه اسطوري . من ذلك استسقاء المطر للميت واستبكاء العينَيْن وحنين النّيب . وفيما عدا ذلك فقد اشتق الشاعر معانيه اشتقاقاً بنفسه أو بخلق من لَدُنه .

٢ ـ **التواشيح البديعية** : الا ان انصرافه للمعنى ، لم يحل بينه وبين الاعتماد على التواشيح البديعية ، اي على اصباغ المبنى وزخارفه في آبيات أو شطور ، كان يركد فيها ، حينا ، عامل الخلق . من ذلك قوله :

— « اوسط صبيتي وواسطة العقد — بعيدا على قرب ، قريبا على بعد — المهد واللحد — الوعد والوعيد — صفرة الجادي عن حمرة الورد — نفس تساقط أنفسا — التخليد في جنة الخلد — حالت بي الحال بعده ، كيف حالت به بعدي — التخليد في جنة الخلد — وانت وان افردت في دار وحشة، فاني بدار الانس في وحشة الفرد »

وانت لو نظرت في هذه العبارات تجد انه تسقطها بفعل التداعي اللفظي والموازنة بين العبارة وايقاعها او بفعل المعارضة والتنقض في الطباق وتنافر الاضداد . وهذه التوشيحات البديعية تنم عن انصرافه إلى التزام ما لا يلزم وانتصار على صعوبة خارجية لا يجدي الانتصار عليها تعبيرا عن الحقائق المستورة في النفس والوجود .

٣ — طبائع العبارة :

أ — **اللفظة المفردة** : تبدو الفاظه اذا افردت وعزلت عما دونها ، الفاظا مباشرة لا تنطوي على اكثر من معناها المتداول . فاللفظة نثرية في اطار شعري ، لكنها سيالة الوقع ، لا تعاظل ولا تجهم فيها ، تحمل طابعها الفكري الشائع ، ولكنها تتخضب بالانفعال من توقيعها في موقعها من التجربة الانفعالية العامة . فهي لفظة محددة ، واضحة ، مقننة لا اسراف فيها ولا ترادف ولا نعوت تحشر في متن البيت أو العبارة .

ب — **اللفظة المركبة او العبارة** : تكثر فيها حروف الفاء الدالة على الاستنتاج حينا ، « فجودا ، فقد اودى — فلله — فلم ينس — فيا ليت شعري ، فاني بدار الانس، فما فيهما لي سلوة » ولقد تسربت هذه الفاء إلى شعر ابن الرومي من نزوعه منزعا جدليا او برهانيا او استنتاجيا او تفسيريا .

وبتأثير هذه النزعة ذاتها نقع على أدوات جزم وشرط ، وهي ادوات توافق النزعة البرهانية التفسيرية : « وان كان لا يجدي — ولو أنه أقسى من الحجر الصلد — ولو أنه التخليد — واني وان متعت بابني بعده — إذا لعبا — وانت وان افردت في دار غربة ».

وتبعا للاحوال التي تطرأ عليه نراه ينادي نداء اللهفة والحيرة والاسى : « فيا لك من نفس — أريحانه العينيّن والانف والحشا — أعيّني جودا لي — محّمدُ ما شيء توهم سلوة » وقد كان النداء وسيلة له لإحياء اسلوبه واخراجه عن وتيرته الواحدة وتبديل الموجة النفسية والسياق السردي او التقريري . فقوله : « فيا لك من نفس » يُفصح عن التعجّب والحسرة والقسر والندم بطبيعة النداء ذاته .

وقوله : « أريحانة العينين » يفيد التلهف والتفجّع وما اليهما . وقوله « محمد » يفيد الانسحاق والحنان والألم . وهكذا فان الشاعر توسل صيغة **النداء** لبثّ أحوال صادقة مبرمة في نفسه . وقد يعتاض عن النداء المباشر **مستفتحاً** « بألا » : « ألا قاتل الله المنايا » « ألا ليت شعري » وما يدنو إلى ذلك : « لله كيف اختار ، لعمري » أو **الاستفهام** : « عجبت لقلبي ، كيف لم يتفطر له — هل تغيّرت عن عهد — هل العين » ومع ذلك كله ، فان عبارة ابن الرومي ليست العبارة المثقفّة المكثفّة ، بل انها قد تحبو وتتزاحف إثر المعنى .

أساليب التجسيد :

١ — **التشبيه والاستعارة** : مع ان ابن الرومي ينظم في مقام الرثاء ، فقد أَلمّ بكثير من التشابيه واحال بعضها إلى استعارات في أبيات كثيرة ، وافاد منها دلالات متعدّدة مُتبَاينة . ويمكن أن يُحصي ذلك بمايلي :

— **الا قاتل الله المنايا واخذها من القوم حبات القلوب على عمد** : وقد شبّه الأولاد بحبّات القلوب للتدليل على الحنان والمحبّة . وليس للقلوب حبّات ، بل انه تعبير مأثور يقصد به إلى ما يتألف منه القلب . وهذا التشبيه عديم الخيال وان كان شديد الانفعال . وقد مال فيه إلى نوع من الاستعارة اذ حذف المشبه وابقى على المشبه به .

— **فلله كيف اختار واسطة العقد** : شبه ابنه الاوسط بواسطة عقد ابنائه للتدليل على تناثر العائلة وانفراط عقدها بموته . وحذف المشبه وابقى على المشبه به من دونه ، فمال إلى الاستعارة . والتشبيه يقوم هنا على المماثلة والمقارنة والتوضيح بخلاف التشبيه السابق الذي توسله الشاعر للغلو .

ـ **حتّى احاله الى صفرة الجادي عن حمرة الورد** : التشبيه هنا لا يتخذ شكله الاتباعي المأثور ، بل انه يقوم على النسبة . وقد استبطن الشاعر في هذه العبارة القول بان الاصفرار شبيه بالزعفران وان الحمرة شبيهة بالورد . والمعنى مطروق مبذول قصد فيه إلى المماثلة والتوضيح ، فضلا عن الغلو .

ـ **ويذوي كما يذوي القضيب من الرند** : شبه ذبول ابنه بذبول قضيب الرند ، للتدليل على الطراوة والرقّة فضلا عن الطّيب ، وهذا التشبيه يسمو على ما هو دونه لتأليفه فيه بين حاستَيْن كما ، قدمنا .

ـ **تساقط أنفساً تساقُطَ در من نظام بلا عقد** : الطرف الأول من هـذا التشبيه معنوي والطرف الثاني مادّي ، وهو من جديد العصر العباسي ، اذ اقتصر الشعراء قبلا على تشبيه الحسي بالحسي .

ـ **ولو انه اقسى من الحجر الصلد** : ليس لهذه العبارة صيغة التشبيه ، ولكنها تنطوي على معناه ، اذ يشبه ضمنا قلبه بالحجر الصلد في قساوته .

ـ **واولادنا مثل الجوارح** : تشبيه مباشر ذَكَرَ طرفيه واداته وفسر وجه الشبه بما يلي له .

ـ **اريحانة العينين والانف والحشا** : شبه ابنه بالريحانة وحذف المشبه . وهذا التشبيه اكثر ايحاء لتأليفه بين ثلاثة حواس .

ـ **لذّعا فؤادي بمثل النار** : تشبيه مباشر ذُكر طرفاه واداته ووجه الشبه فيه .

وبيّن ان الشاعر نحا في معظم هذه التشابيه نحو سواه ، لكنه تفرد في مزج الحواس وتأليفها وفي الالمام بتشبيه احد طرفيه معنوي . وهذه التشبيهيّة لا تزال القوام الاهم للتعبير عند ابن الرومي يُعرّف الاشياء بسواها ، دون ان ينفذ إلى الحقيقة المباشرة ذاتها بالرؤيا .

٢ ـ **التكرار** : تردد ابن الرومي على معـان متشابهة في متن القصيدة ظهرت فيما يلي :

- **استنزاف الدمع** : بكاؤكما يشفي وان كانلا يجدي ، أعيني جودا لي .

- **ذكر ولديه الباقيين** : واني وان متّعت بابني بعده - أرى أخويك الباقيين كليهما - فما فيهما لي سلوة بل مرارة - إذا لعبا في ملعب لك .

- **ذكر الموت** : الا قاتل الله المنايا - توخّى حمام الموت - طواه الردى .
- **القهر والاكراه في الموت** : بكاؤكما يشفي وان كان لا يجدي - لقد انجزت فيه المنايا وعيدها - ولا بعته طوعا ولكن غصبته .

- **ذكر عذابه اثره** : لقد أودى نظيركما عندي - فيا لك من نفس تساقط أنفسا - عجبْتُ لقلبي كيف لم ينفطر له - لعمري لقد حالت بي الحال بعده - ثُكلت سروري كله اذ ثكلته واصبحت في لذات عيش اخا زهد - أعيني جودا لي - ألام لما أبدي عليك من الأسى - إلاّ زاد قلبي من الوجد - يكونان للاحزان أورى من الزّند - لذّعا فؤادي بمثل النار - فاني بدار الانس في وحشة الفرد .

٣ - **نزعة التعليل والابانة** : وهي احدى خصائص شعره ، عامة ، وقد ساقت ابن رشيق إلى القول انه يكر ويفرّ على المعنى ويرهقه ويُميته ويخلّفه ولا مطمع فيه لسواه ، أو هو يقلّبه ظهراً على عقب حتى يجهز عليه . والنزعة التعليلية تجري عنده على الاسلوب المنطقي في مقدمة عامة تلحق بها البينّات لتوضحها وتؤكدها وتأتي على غاية القول فيها . ففي مطلع هذه القصيدة يمثل عظم فجيعته بالقول ان بكاءه قد يهدىء من روعه، لكنه لا يُجديه نفعا عن عظم الخطب الذي فدحه.ثم يبين على ذلك بالبيّنات التالية :

- ان الموت أصاب منه حبّة قلبه .

- انه توخى اي تعمد ابنه الاوسط من دون اخويه.

- انه لم يقبضه الا حين دنا خيره وأشرف على البلوغ ، والخطب في ذلك افدح.

- انه ظل قريبا منه قبره ، فيما نأتْ عنه روحه.

- ان مكوثه بين المهد واللحد لم يطُلْ .

وشعر ابن الرومي يبدو جدلي النزعة ، بالرغم من ان تجربة الرثاء لا تسيغ ذلك ، فقد اقنع القارىء واثّر فيه بما حشده له من بينات. والشعر السوي لا يقنع بالبرهان، بل بذاته وعمق رؤياه .

وتبدو هذه النزعة اكثر جلاء في المقارنة بين الجوارح والابناء :

– **المقدمة العامة** : الاولاد كالجوارح .

– **البراهين هي التالية** :

– لا َيفْتَقَد الانسان إلا الجارحة الفقيد .

– العين لا تقوم مقام السمع .

– السمع لا يقوم مقام العين .

– **النتيجة** : كذلك الاولاد لايقوم أحدهم مقام الآخر .

ولعل هذا الاسلوب هو الذي ساق بعض النقاد إلى تغليب العنصر النثري على شعر ابن الرومي.

٤ – **الوصفية** : يستأثر الوصف بمعظم قصائد ابن الرومي ويطغى عليها . والرثاء بطبيعة معاناته التفجعية قلما يفسح مجالا رحبا له ، اذ تغلب فيه الافكار على الاوصاف . اما ابن الرومي ، فقد الم في هذه القصيدة بفلذة او فلذات من الوصف ، دون أن ُيغرق فيه وينصرف اليه انصرافا كلياً . وقد بدا الوصف في مثل قوله :

ألـّح عليه النّزف حتى أحاله إلى صفرة الجادي عن حمرة الورد

وظل على الايدي تساقط نفسه ويذوي كما يذوي القضيب من الرنـــد

فيا لك من نفس تساقط أنفساً تساقط دُرّ من نظام بلا عقد

وهذه الابيات الوصفية لا تظهر طبائع الوصف الفعلية في شعره لانها مبتسرة ، مجتزأة. الا انها تطلعنا على بعض الخصائص حيث يعتمد التشبيه التمثيلي للإبانة والغلو معا .

٥ ــ البيئة وتأثيرها في القصيدة :

١ ــ **البيئة الاجتماعية** : ظهر تأثيرها ضعيفا ، نستشفه في الامور التالية :

ــ بكاء الشاعر واعواله ، على عادة الناس ، مع ان هذه الظاهرة تعم المجتمعات البشرية ، لا تختص باحدها على مستوى متباين من الهدوء والعنف .

ــ في ذكره لبعض الحلي كواسطة العقد ، ونظام بلا عقد ، وبعض ما يكون في حياة الناس كالمهد واللحد والملعب،وفي بعض ما يدأبون عليه من تعطف على الطفل، اذ يحملونه وينقلونه من يد إلى أخرى .

٢ ــ **البيئة المادية** : وهذه ، أيضا ، بدت باهتة الاثر واهية لقيام موضوع القصيدة في بيئة ذهنية نفسية،وربما وقعنا على شيء من ذلك في ذكره للورد والريحان من البيئة الجديدة القديمة والبرق والرعد والمطر من البيئة القديمة .

* * *

ابن الرومي

نموذج من وصفه

وحيد المغنيه

مقدمة :

لئن اتفق ابن الرومي مع سائر الشعراء العرب ببعض طبائع التقليد ومميزاته ، فقد انفرد عنهم بطبيعة خاصة تفيض بالشعر عن الخاطر دون ان يحفزه مديح أو رثاء او ما إلى ذلك.فهو يتقيّد احياناً في شعره بالمعاني التقليدية التي توافق ما يتصدى له من مواضيع ، لكنه كان يتحرّر حيناً آخراً،فلا تصحبه معاني التقليد أو آراء النقاد والقراء، بل يدرك لحظات من صفاء الوجد شبيهةً بالصلاة . ان شعره يزدوج ويتناقض، كما تزدوج وتتناقض نفسيته وحياته . لكنه وان افتقد الاخلاص والعفوية حيناً ، فهو قلما افتقد طبيعته وميزته الخاصة . ذلك انه كان يصعب بل يستحيل عليه ان ينضبط وينساق في التيار الغفل العام . ولعلّ هذه الميزة هي التي جعلته يتصدّى لمواضيع ندرت في الأدب العربي ويفتُق بمعانٍ تندر في القصيدة العربية ، بل تنعدم فيها أحياناً كثيرة ، خاصة تلك المواضيع التي يغنّي بها غناء نفسه ، لا طمعاً بثواب ولا خوفاً من عقاب . ولعل قصيدته في وحيد المغنية تمثل لنا نموذجاً من هذا الشعر الوجداني ، الذي تشخص فيه مميزات ابن الرومي في فنّه وفي سلوكه وفي بيئته وعصره . ان الخمارة الشائعة المبذولة في العصر العباسي بالاضافة إلى مجونه، ان ذلك، جميعاً، ظاهر الاثر في انشاء هذه القصيدة :

يا خليليَّ ! تيَّمتني وحيدُ ! ففؤادي بها مُعنىً عميدُ ! [1]
غادةٌ ، زانها من الغصنِ قدٌّ ؛ ومن الظَّبي مُقلتانِ وجيدُ ؛
وزَهاها ، من فرعِها ومنَ الخدَّين ذاكَ السَّوادُ والتَّوريدُ ؛
فهي بَردٌ بخدِّها ، وسَلامٌ وهيَ للعاشقينَ جُهدٌ جهيدُ . [2]
٥ أوقد الحسن ناره في وحيد فوق خدٍّ ما شانه تخديد
ظبية تسْكن القلوب وترعاها وقمرية لها تغريـــــد [3]
وغريرٍ بحسنها قال : صِفها : قلتُ أمرانِ بيِّنٌ وشديدُ ! [4]
يسهُلُ القولُ : إنَّها أحسنُ الاشياءِ طرّاً ؛ ويصعُبُ التَّحديد ؛
شمس دجن من كلا المنيرين من شمس وبدر من نورها يستفيد
١٠ تتجلى للنَّاظرين إليهـــا ، فشقيٌ بحُسنها ، وسعيـــدُ .
تتغنَّى كأنها لا تُغني ،من سُكون الأوصالِ ، وهي تُجيدُ ، [5]
لا تَراها ، هناكَ ، تَجحظُ عينٌ ، لكَ منها ، ولا يدُرُّ وَريدُ ، [6]
من هُدوٍّ ، وليسَ فيه انقطاعٌ ؛ وسُجوٌّ ، وما بهِ تبليدُ ؛ [7]

---

١ – تيمتني : عبدتني وذللتني . المعنى : من عناه : أنصبه واحزنه وكلفه ما يشق عليه . العميد : الشديد الحزن الذي هده العشق .

٢ – زهاها : جعلها معجبة بنفسها . الفرع : الشعر .

٣ – القمرية : حمامة حسنة الصوت .

٤ – الغرير : المغرور ، والخلق الحسن ، والشاب لا تجربة لل .

٥ – أي تجيد الغناء وهي ساكنة لا تتحرك أوصالها شأن غيرها من رلمغنين .

٦ – يدر : يظهر ويتوتر . الوريد : عرق في العنق .

٧ – السجو : مد الصوت بالحنين . فتبليد : التردد والتحير .

مَدَّ في شأوِ صوتِها نَفَسَ كافٍ كأنفاسِ عاشقيها ، مَديدُ ،[1]

١٥وأرقَّ الدَّلالُ والغُنُج منه ، وبَراه الشَّجا ، فكادَ يَبيدُ ،[2]

فتَراه يموتُ،طَوراً ، ويحيا ، مُستلَذٌّ بسيطُهُ والنَّشيدُ ؛[3]

فيهِ وَشْيٌ وفيهِ حَلْيٌ من النَّغْمِ مَصوغٌ ، يختالُ فيه القصيدُ .[4]

طابَ فُوها وما تُرجِّعُ فيه ؛ كلُّ شيءٍ لها بذاك شهيدُ .[5]

عَيبُها أنّها ، إذا غنَّتِ الأحرارَ ظَلّوا ، وهم لديها عبيدُ ،

٢٠وحِسانٍ عرَضن لي ، قلتُ : مهلاً عن وحيد ، فحقها التّوحيدُ !

حسنُها في العيونِ حسنٌ جديدٌ ، فلها في القلوبِ حُبٌّ جديدُ .

ضِلَّةٌ للفؤادِ ، يحنو عليها ، وهي تزهو ، حياته ، وتكيدُ ؛[6]

سَحرَتْهُ بمُقلتَيها ، فأضحت ، عندَه ، والذَّميمُ منها حميدُ .

ليَ ، حيث انصرَفتُ ، منها رفيقٌ ، من هواها ؛ وحيثُ حلَّت ، قعيدُ ؛[7]

٢٥عن يميني وعن شِمالي ، وقُدّامي وخَلفي ، فأينَ عنه أحيدُ ؟

سَدَّ شَيطانُ حُبّها كلَّ فَجٍّ ؛ إنَّ شيطانَ حبّها لَمريدُ ![8]

. . .

---

١ – الشأو : الغاية .

٢ – براه : اضعفه . الشجا : ما اعترض الصوت من الغصة عند الغناء .

٣ – البسيط : ما يمتد به الصوت ويرق . النشيد : رفع الصوت والترنيم .

٤ – الوشي : نقش الثوب ، او خلط لون بلون : اراد به تفننها بغنائها . الحلي : الزينة . يختال : يتزين .

٥ – الترجيع : ترديد الصوت في الحلق .

٦ – حياته : أي مدة حياته .

٧ – القعيد : المجالس .

٨ – المريد : الشديد المرادة . ومرد مرادة : جاوز حد امثاله او بلغ غاية يخرج بها من جملتهم .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ليتَ شعري ، إذا أدامَ إليها كَرَّةَ الطَرفِ مُبدىءٌ ومُعيدُ ،
أهيَ شيءٌ لا تَسأمُ العينُ منه ؟ أم لها ، كلَّ ساعةٍ ، تجديدُ ؟
بل هيَ العيشُ لا يَزالُ ، متى استُعرِضَ ، يُملي غرائباً ويُفيدُ ؛
٣٠ مَنظرٌ ، مَسمَعٌ ، مَعانٍ من اللّهو ، عِتادُ ، لما يُحَبُّ ، عتيدُ ؛[١]
لا يَدِبُّ المَلالُ فيها ، ولا ينقُصُ ، من عَقدِ سحرِها ، توكيدُ ؛[٢]
أخذَ الدّهرُ ، يا وحيدُ لقلبي ، منكِ ، ما يأخذُ المُديلُ المُعيدُ[٣]
حظّ غيري ، من وصلِكم ، قُرّةُ العينِ ، وحظّي البُكاءُ والتّسهيدُ !
غيرَ اني معلَّلٌ ، منك ، نفسي بعِداتٍ ، خلالهنّ وعيدُ[٤]
٣٥ ما تزالين ، نظرةٌ منكِ موتٌ لي ، مميتٌ ، ونظرةٌ تخليدُ
نتلاقى ، فلَحظةٌ منكِ وعدٌ بوصالٍ ، ولحظةٌ تهديدُ
قد تركتِ الصِّحاحَ مَرضى ، يَميدون نحولاً ؛ وأنتِ خُوطٌ يَميدُ ؛[٥]
والهوى لا يَزالُ فيه ضَعيفٌ ، بين ألحاظِه ، صريعٌ جليدُ .[٦]
ضافَني حبُّكِ الغريبُ ، فألوى بالرُّقادِ النّسيبِ ، فهو طريدُ ؛[٧]
٤٠ عجباً لي ! إنّ الغَريبَ مُقيمٌ بينَ جَنبيَّ ، والنّسيبُ شَريدُ .

---

١ – العتاد : ما أعد لأمر . العتيد : الحاضر المهيأ .
٢ – توكيد : توثيق واحكام .
٣ – المديل : من اداله منه جعل له الدولة عليه . المعيد : من اعاد الشيء ، كرره وجعله عادة . يسأل الدهر ان يديل قلبه من وحيد اي يجعله له الدولة عليها . ويكرر ذلك حتى يجعله عادة لا انفكاك عنها .
٤ – عدات : ج. عدة ، الوعد . الوعيد : التهديد ، الانذار .
٥ – الخوط : الغصن الناعم ، او كل قضيب . يميد ، من ماد الغصن : مال وتثنى .
٦ – الجليد : القوي الشديد ، الصبور .
٧ – ألوى : ذهب به .

قد مَللْنا من سترِ شيء مَليحٍ . نشتهيهِ . فهل له تجريد ؟

هو في القلب . وهوَ أبعدُ من نجمِ الثّريّا . فهوَ القريبُ البعيدُ !

تعريف وتلخيص : كانت وحيد مغنية اجتمع لها جمال الصوت إلى جمال الوجه والقد . وقد تولهت الشاعر والتبست عليه في اقبالها وإحجامها ؛ في وعدها وإخلافها حتى اعيي وتبرَّح .

استهل ابن الرومي قصيدته بالنداء المثنّى على عادة الجاهليين . ثم جعل يبوح بوجده . واصفاً جمالها الذي أشقاه وتيّمه . فهي غادة مزدانة بقدّ الغصن ومُقلتي الظبي وجيده، سوداء الشعر، متورِّدة. يشتعل الحسن في وجهها اشتعالاً. وهي كذلك. طيبة. عذبة، ولكنها متعصيّة جهيدة. تُصلي بنار لا يطفئها الا رضابها. اماجمالها. فبادٍ للعيان. جميعاً. تسهل مشاهدته. لكنه يصعب تحديده. فهو صعب جهيد كوصالها . الا ان الشاعر ينصرف إلى وصفها بالرغم من ذلك. فيمثِّلها بشمس ساطعة. تكاد لا تتجـلَّى . حتى توري بأنفس المشاهدين حسرة الشقاء أو غبطة السعادة. فهي ظبية القلوب وقمرية الغناء ، تغنِّي غناء ساكناً ، يمتدّ ويشجو . دون ان تجحظ او تتشنّج فيه . ذلك ان نَفَسَها كنفس عاشقيها يمدّه شأوٌ طويل يوشك ان يبريه ويضعفه الدلال والشجى. فهو يموت ويحيا. كما انه يعذّب ممتدّاً او مرتفعاً ؛ كأنه يختال اختيالاً او يوشّى توشية . اذا غنّت به الاحرار استعبدتهم . واذا رآها اللائمون هاموا بها . وهي تُضل فطنة المرء. يحبها وهي تكيد له وتزهو عليه لان سحر عينيها احال قبحها سحراً وحسنا . حتى أمست لا تضاهى في الفتنة والاغراء فضلاً عن الغناء . جمالها نعمة، لكن حبها بلوة. لانه يُطبق على النفس ويشتمل عليها من الجهات. جميعاً . فكان شيطان حبها أقفل منافذ الخلاص والتحرر كلَّها. وهنا يشتدّ التباس الشاعر بحبِّها وجمالها حتى يعتقد ان سر جمالها كسرّ الحياة ؛ يكاد لا ينحسر ؛ حتى يتعقّد من جديد . لذلك فهي توري به الحسرة . يموت ويحيـا بـين لحاظها . بين وعدها ووعيدها . حتى تأرّق وتشبّه له بها وشعر انها قريبة منه في قلبه وبعيدة عنه مستحيلة كأنها في الثريّا .

روح القديم وآفة الأنواع الأدبيّة (١-٦) : لعل هذه القصيدة ، كما قدّمنا ، وكما بدا في موجزها تتناول موضوعاً غنائياً يتحدث فيه الشاعر عن وجدانه ومرارته . فهي بذلك أدلّ على حقيقة اسلوبه ، لأنه ليس ثمة ما يقتضيه المراضاة والتداجي ، ليسخّر ضميره الفني في سبيل الخليفة أو الأمير او التقليد الشعري الذي يلتزم به شعر المناسبات. لذلك يجدر بنا ان نعتمدها في تقرير اسلوبه اكثر من سائر قصائده ، خاصة قصائد المدح والطلب والعتاب ، لأنه في تلك القصائد كانت تغتصبه المناسبة وعادة القول والمعاني ، مما يُخْمد التجربة الشعرية ويظهر التقصّد وأساليب الاحتيال والتورية والمبالغة. أما هنا ، فانه يباشر التجربة بوجدانه الفني والنفسي ويسعى ان يحقق ذروته كما يتمثّلها بحرية وعفوية . ولقد يشتد بنا العجب اذ نراه يستهل قصيدته متوسلاً بالتعبير الجاهلي ، ممتزجاً بصوره ، بالاضافة إلى ما نشهد في شعره من خاصة الاسلوب التفصيلي الذي يعتمد المقابلة والتمييز والاحكام . فها هو ينادي حبيبته على عادة الشعر القديم ، بجوّ أقرب إلى الرثاء منه إلى بوح الغزل . ولعله لم يستعر تلك العبارة القديمة « يا خليليّ » بتأثير التقليد ، بقدر ما استعارها لما تشتمل عليه من نداء البراح والتفجّع والشكوى ، لكثرة ما تداولها الشعر في الجهشة والحسرة والبكاء . فهي عبارة بكائية متفجعة ، وهي تقليدية ، لكنها ، بالرغم من ذلك ، ليست ميتة لان الشاعر أضفى على ندائها المترنح ، المُشبع بروح القدم ، كثيراً من ترنحه ووجومه وابتهاله . وأياً ما كانت الحال ، فاننا نظلّ نستشفّ عبرها بقايا القديم في الجديد العبّاسي ونستدلّ بها أيضاً ، على مدى انطباعه بروح القديم وشكله . ولئن شهدنا القديم في ظاهر هذه العبارة وشكلها ، فاننا لا نعتّم ان نشهده في روح القصيدة وربما غلب عليها ، حتى لنتساءل إذا لم يكن ابن الرومي قد وقع تحت وطأة القديم ويسر الأخذ منه والافادة به .

ان قدّ الغصن ومقلتي الظبي وجيده فضلاً عن شمس الجمال وقمرية الغناء ، هذه جميعاً ، عناوين المرأة الجاهلية وملامحها . ولقد عمد اليها ابن الرومي بيُسر الامور المقرّرة المبذولة ، فكأنه ينشيء معادلة من الارقام ، من ارقام التشابيه ، لانه يدرك ان عادة الشعر درجت على اتخاذ المقلة والجيد من الغزال والنحافة والتألق من الغصن والشمس والتورّد من الورد . فابن الرومي هنا أقرب ان يكون عالماً ينظم ما يعرفه

دون ان يعانيه او يتمثله ، لذلك أتى شعره كالكلام العادي الذي لا نكهة له ولا حرارة فيه . لا شك ان ثمة شبهاً بين الغصن والقد وبين الظبية والمرأة ، لكن ابن الرومي أخذ الشبه مما عرفه في الشعر ومما شاع في الناس دون أن يحدث في نفسه او يعبر عن معاناتها . لذلك فهو تعبير خارجي ،منقول اختصر فيه مميزات المرأة الجاهلية ونسبها إلى المرأة العباسية.ويقيني ان ابن الرومي عندما نظم هذه الأبيات لم يتخيّل وحيداً ، لم ينقل ملامحها الخاصة ، ولا تأثيرها الخاص فيه ، بل عمد إلى رسم الملامح المطلقة لجمال المرأة، يؤلّفها وينظمها، كأنها أشياء لا اختلاف فيها بين شخص وآخر . انه يُقيم فلذات تجتمع بشكل امرأة دون ان يتكلف او يعنى بهـــا ، كأنما يتلوها تلاوة من ذاكرته . ولقد ظهرت المعرفة في مزواجة هذه الصفات ومقابلتها ،إذ عرض للفرع والخد، من جهة،ونما اليهما الاسوداد والتورّد من جهة أخرى ، كأنه يذكر أشياء معروفة لا تلتبس على احد . فهو لا يبتكرها بل يعيد للناس ما شاع فيهم . هـــذه هي آفة الانواع الأدبية عـــلى انسانية الشعر العربي . لقـــد صنّفت معاني الشّعر وأوضحتها وشيعتها غزلاً ومدحاً وهجاء ، فلم يعد الشاعر يلتفت إلى نفسه في الغزل بل يتصدّى لتلك المعاني المجرّدة المستقلة ، يستعيدها ويجلوها أو يولدها ويفصّلها واحياناً يقنّعها ، فينقضي عمله بعبث المعاني ، غافلاً عن نفسه وتجربته. وهكذا أصبحت العملية الفنية تجري في الذهن الخالي دون النفس العاتية . واصبح الشعر شعر زخرفة وتصنيع يُدهش الحواس، لكنه لا يبثّ النشوة في النفس. فهو مومياء واضحة التقاسيم والملامح ، لكنها هامدة ميتة . ان صورة وحيد بالرغم من وضوح تقاسيمها ، ليست وليدة شوق ابن الرومي أو حنانه . انها صورة المرأة العربية التي ما انفكت تتكرّر باسماء مختلفة منذ الجاهلية . وهكذا بقيت ملامح وحيد الحقيقية مغفلة مجهولة ، تلتبس علينا في تشابه ملامح النساء العربيات . فوحيد هي ليلى وهند ولبنى وفاطمة ونعم وزينب وما إلى ذلك من اسماء تتعدّد وتتكرر بامرأة أبدية واحدة .

اللحمة الفنيّة والمنطق المستور : الا ان ابن الرومي اتخذ مادة القديم هـــذه من ضمن اسلوبه الخاص،فكرّرها وفصّلها وقابل بينها على عادته . فكأنّ اسلوبه هو في طبيعة ذهنه الناظم ، بقدر ما هو في طبيعة عصبه الشاعر . فبعد أن تحدّث عن تتيّمه بها في البيت الأول من المطلع ، أردف يذكر عناءه وتعمده في الشطر الثاني منه ، متردّداً

بالفاظ متشابهة المعنى ، معنى العذاب والوله ، وان اختلفت قوة الدلالة في بعضها على البعض الآخر :

يَا خَلِيلَيَّ تَيمتني وَحيدُ ففُؤَادي بِهَا مُعَنَّى عَمِيدُ

ولعل المعنى هنا لا يتكرَّر تكراراً ، لأن معنى الشطر الثاني الذي تتصدره الفاء الاستنتاجيَّة هو خلاصة من معنى الشطر الأول.وهذا الاستنتاج الذي يرتبط بالفاء، هو مظهر من مظاهر اللحمة في شعر ابن الرومي حيث نرى الشطر الأول ، كمقدّمة تتولد منها نتيجة الشطر الثاني . أما انتقاله إلى وصف جمالها بعد ذكر تتيمه مباشرة . فلا يفكك تلك الوحدة لأنه يُظهر سبب تعمده وشقائه، ويعرِّفنا، في الآن ذاته، بتلك المغنية الجاني جمالها. فالبيت الثاني، اذن ، توضيح وتخصيص لمعنى البيت الأول . كما ان البيت الثالث هو امتداد لوصف وحيد الذي شرع به في البيت الثاني، وهي، جميعاً، معادلة لصفات المرأة العامة، كما قدَّمنا .

اشتعال الحسن : لا جدوى من التصدي طويلاً إلى هذه الأبيات، لكننا نودّ ان نلتفت إلى بيت خرج به الشاعر عن التقليد ، واذكاه بشيء من حسه الراعش الخاص اذ جعل الحسن يشتعل اشتعالاً بخدَّي وحيد . وهو معنى يعجز عنه المنطق العادي الذي يستحيل عليه ان يوقد ناراً في الوجنة :

أَوْقَدَ الْحُسْنُ نَارَهُ فِي وَحِيد فَوْقَ خدٍّ مَا شَانَهُ تَخْدِيدُ

ان ابن الرومي، في مثل هذه اللحظات ، كان يتحرّر من ربقة المنطق الذي يتشبَّث به الوضوح والفهم ويجسد اللمعة البعيدة في ما وراء الحدقة ، فيخيل اليه ان وراء الجمال والقه في الوجه ، ناراً تشتعل . ذلك ان النار تَجمع فضيلة الوهج واحمرار التورُّد اللذين تصدَّى لهما الشاعر . وقد غالى في المبالغة إذ « أوقد » ناراً في وجنتها ، دالاً بذلك على شدَّة التورّد والألق . ولو انه جارى المنطق العادّي البطيء الذي يتعرج في طرق الوضوح التام ، لكان أعدم جذوة اللحظة وحياتها في نفسه ، لكنه فيما شطر مباشرة إلى اللحظة النفسية، فأنه أبقى على النشوة الشعرية دون ان يجعلها مستحيلة أو غير منطقية . ان ابن الرومي لا يفتقد خطَّ المنطق في صوره ومعانيه لان تمرُّسه بالفلسفة وعلم

الكلام نأى به عن المعـــاني المخدوعة الزائفـــة ، وبثّ في شعره روحـــاً من المنطق المستتر البعيد الذي يجعلنا نقتنع ونتأثر بالصورة أو المعنى قبل ان نتمثلهما ونعيهما . ذلك ان منطقه ليس منطق التداول السافر المتباطىء ، بل منطق عصبي يحدس في اعماقه ، كضوءٍ خافتٍ ، ولا يسطع فيها او يسفر ليزيل غموضها وذهولها .

ويقيني انه قلما وفق شاعر عربي إلى مثل هذه الفلذة لما تنطوي عليه من عمق عفوي شفاف ، فهي لا تتفكك او تنهار كما يغلب في صور ابي تمام ، وهي كذلك لا تنبسط وتضيع في تقليد الصور القديمة المائتة .

انحدار الشاعر : الا ان ابن الرومي يكاد لا يصفو . فهو يخطر بفلذة شعرية صافية رائعة ، ثم يستطرد إلى فلذة او فلذات نثرية تقتضيها عليه ضرورة الوزن والقافية . وهكذا فبعد أن اشعل وقيـــد الحسن في وجنة وحيد ، عـــاد فأطفأه في الشطر الثاني بملاحظة عقيمة لا مجدية ، اذ قال « فوق خدّ ما شانه تخديد » . أين تقرير هذا الشطر ووضوحه مـــن ذهول الشطر الاول وتخيّله ؟ فالشاعر قـــد انهار انهياراً وجعـــل يتململ ويحبو بعد ان كان محلّقاً.انه من عبيد الشعر ، دون شك ، لكنه اتجه بجهده للاطالة والتفصيل دون التحكك ، فكأنه اكتفى بعدد الأبيات والقوافي عن صفائها وخلوصها .

اما سائر معاني وصفها ، فهي لا تقل عن الملامح السابقة وضوحاً ، بالرغم من اعتماد الشاعر فيها اسلوب المقابلة غير المباشر ، بعد الاسلوب المباشر القريب السافر . فها هو يقول :

فَهْيَ بَرْدٌ بِخَدِّها وَسَلامٌ وَهْيَ لِلْعاشِقِينَ جَهْدٌ جَهِيدُ

فابن الرومي يشير إلى معنى العذاب في البيت الاول ، كنتيجة لطرفي مقابلة . ان وحيد عذبة مُسعدة ، لكن وصالها جهيد . عذوبتها تدفع الناس اليها ، لكنهم يتعذّبون ويفشلون لانها صعبةالمنال ، حصين. ولعل هذه المقابلة تمثل صراع العاشقين أجمل تمثيل . فهي تستدعيهم وتصدّهم : فتلتوي اعناق رغائبهم وتذلّ ، ويظلون ينعون

حبّهم وعذابهم . ولعلنا نشهد في هذا البيت لفظة مشوبة كالّتي شهدناها في المطلع . تلك لفظة « بَرد » التّي استعارها للدلالة على النعيم . هذه اللفظة لا مبالية بحد ذاتها . قد تدل على النعيم، كما انها قد تدل على الجحيم. انها نعيم القيظ وجحيم الصقيع . لكن صفة النّعيم لازمتها بطبيعة الصحراء القائظة اللاهثة . البرد هو نعيم الصحراء وليس نعيم الحاضرة ، لكنّ ابن الرومي اتخذها في معناها الشائع التقليدي في صدى معناها وتأثيره ، دون التفات إلى اصله. فالتقليد في معنى الكلمة وليس في الشاعر ، كما ان هذه اللفظة تنطوي على معنى مستور غير مباشر في دلالتها المباشرة الواضحة . ان فضيلة البرد ليست بذاته وليست بالنسبة للصحراء ، بل بالنسبة لتحرّك النار في كبد المغرم ، نار الاسى والوجد والحنين . ان بردها يشير إلى اشتعاله . ولعله كان تغافل عنه لولا تلك اللوعة الداخلية في نفسه . هكذا يعبر ابن الرومي عن ذاته من خلال غيره ، من خلال الظواهر الخارجية .

ولعل مشكلته مع وحيد هي مشكلته الدائمة مع الحظ والسعادة والحياة . انه يحبُّ الحياة، يود ان يبترد بنعيمها ويغتبط بسلامها، لكنها تصد عنه وتبقى متعتها جهداً جهيداً .

التجربة الكلية وسرابها (٧-٨) : وهو كذلك يعاني في وحيد مشكلة اخرى ، لا تقل عن مشكلة حبّها ووصالها . تلك مشكلة جمالها الذي يظهر في وضحٍ للعيان ، لكنه لا يبرح يلتبس تحديده ويتعقّد فكأنه آل السّراب ، نراه دون ان نتمكّن من القبض عليه :

وَغَرِيرٍ بِحُسْنِهَا قَالَ : صِفْهَا قُلْتُ أَمْرَانِ : بَيِّنٌ وَشَدِيدُ
يَسهُلُ القَوْلُ إِنَّهَا أَجْمَلُ الأَشياءِ طُرّاً وَيَصْعُبُ التَّحْدِيدُ

ربما خيّل للبعض ان ابن الرومي يحتال في هذين البيتين بما يظهر جمال وحيد . وقد جمع له اليسر والشدّة، متوسّلا بالتناقض الذي كان يرضي بديعيي ذلك العصر. ولكن هذا الاحتيال الظاهر ينطوي على حقيقة عميقة صادقة بين ما يفهمه او يبصره ويشعر به الانسان ، وبين ما يستطيع ان يجسده ويعبر عنه في اللفظ . انه الصراع الأبدي بين

الروح والمادة ، بين المعنى واللفظ او بين الاحساس والادراك . فالانسان يقف أمام جمال المرأة او جمال الطبيعة الذي يعتريه باحدى الحالات النفسية . فيحاول ان ينقل ذلك الشعور او تلك الحالة بمعنى اللفظة او الصورة ، لكنه يظل في حسرة من ذلك او يشهد ان ما قبضه من معان في الالفاظ ليس سوى جزء او عنوان تافه، قليل، لتلك التجربة الفياضة العميقة . فهو كأنما قبض على اشلاء التجربة ، على خطوطها الفاشلة الشاحبة او على زّبد السطح دون الاعماق . ذلك ان العاطفة التي نشعر بها امام الجمال والتي قد نسميها غبطة او نشوة او بهجة ، ان تلك العاطفة متشابكة متضاعفة متداخلة، توهمنا بذاتها الواحدة؛ لكنها، في الواقع، مؤلفةمن الآف الاهداب والاضواءالشعورية. فهي رمزٌ او عنوانٌ او خطٌ افقي لتيار راعش من العواطف . فاذا ما تصدينا لها واكتفينا بها ، نشعر بالخيبة والفشل أمـــام حقيقة التّجربة ، وندرك انها بقيت هاربة بارحة او مستترة . ان اكتفاءنا بالمعنى الواضح ليس في الواقع سوى تسجيل لصدى موجة الهدير الكبير واغفال للمويجات الشعورية المنكفئة عبره . فالمشكلة التي يعبر عنها ابن الرومي، اذن، هي مشكلة الفن الدائمة الابدية، مشكلة الشعور الذي ينقرض ويستحيل عندما يستولي عليه الادراك والفهم . التجربة معاناة عصبيّة شعورية ، انها يقين قلبي ، فكيف يمكننا ان ننقل الشعور إلى ادراك دون ان نضعفه او نشوّهه، على الأقل ؟ ان المعاني ليست، في الواقع، سوى مدارك، فكيف نجسّدالتجربةعبرها، وهي لا محدودة غامضة؟ كذلك فإنّ اللفظـــة والصورة جامدتان هامدتان ، تعروان الشاعر بحسرة التجربة الكلية ، لأنه يشعر أبداً ان اللفظة تتعصّى وتتضاءل عن التجربة . هذه هي الصعوبة الداخلية التي يعانيها كبار الفنانين ؛ ولعـــلّ التجديد الانساني الخالد ليس سوى ما يعرض من اساليب مخلصة للانتصار عـــلى هـــذه الصعوبة . وهكذا فان ابن الرومي كان يعبر عن مشكلة فنية مُهمّةبصورة غير مباشرة ، فيما عبر باخلاص عن واقعه ازاء جمال وحيد . فهو قد تفرّس بهـــا وعاناها دون ان يخلص إلى نظرية او قاعدة عامة . ويقيني ان ما نبصره لديه من تقليب وتردّد في وجوه المعنى فضلاً عن الاطالة والاستطراد، ليس ذلك، جميعاً، سوى محاولة للانتصار على هذه الصعوبة والتعبير عن كلية التجربة ، ليتكافأ الأثر الفني في الخارج مع الواقع النفسي في الداخل . ان جمال وحيد هو نموذج عن سائر التجارب التي يتصدّى لها ابن الرومي والتي تجعله

عبداً من عبيد التجربة، وفقاً للتعبير القديم. الا انه يختلف في ذلك عن زهير والنابغة ، لان هذين كانا يتوزعان بين صقل التجربة وصياغة اللفظ . اما هذا فقد كان يؤخذ بالتجربة وينصرف إلى ترجمتها في معان وافكار . أما الصياغة ، فكانت غالباً تنساق وراء المعاني، معذبة، ملتوية، واحياناً متهالكة ، مخذولة. ذلك يعني ان النابغة كان يعتدل في كدّه بين صعوبَتي التحديد والتجسيد. أما ابن الرومي، فكان كده، غالباً، على صعوبة التحديد . ولعلّ الأبيات التي تلي هذين البيتين حيث يتحدث عن صعوبة التحديد ، تمثّل نموذجاً لاسلوب الشاعر في انتصاره على غموض التجربة في اسرافه بالتكرار والتخصيص والتجزيء .

تجلّي وجيد (٩-١٠) : وكأني بابن الرومي لا يُعنى بوصف جمال وحيد بقدر ما يعنى بوصف جمال صوتها . ففي المقدمة التفَتَ إلى جمالها بنعوت وافكار تقليدية خارجة عن اطار التجربة. لكنّه جعل الآن يتصدّى لواقع التجربة، فاذا به يلمح إلى جمالها بجمال الشمس المتجليّة التي تُشقي الناس وتسعدهم :

شمس دجن كلا المنيرين من شمس وبدر من نورها يستفيد
تَتَجَلّى للنّاظِرينَ إليْهَا فشَقِيٌّ بِحُسْنِهَا وَسَعِيدُ

ان تشبيه ألق وجه المرأة باشراق الشمس ، كتشبيهها بالظبية والغصن ، هو تشبيه عرف قديماً واستنفد وربما ابتذل . ولقد طالما تراءت حبيبة النابغة بين « سجفَي كلتها» كالشمس الساطعة . وكذلك طرفة فقد القى « رداء الشمس » على وجه حبيبته . كما ان أبا نواس جعل وجه الحبيب يطلع من قميصه كالقمر . وإلى هؤلاء كثيرون من الشعراء الذين عرضوا لشمس الوجه. اما ابن الرومي فاتخذ المعنى المنقول وبالغ به، كعادته. فجعل وجهها كشمس يفيض منها الشمس والبدر. وهو، في ذلك، يدّعي الحذق والبراعة ، إذ جمع بين ألَق الوجه واشعاعه ، وبين دُجنّة الشّعر وحلكته بتشبيه واحد . لا شك ان الشبه قائم على وجه صحيح ، لكنه شبهٌ علميٌّ ميتٌ . انه شبّه الرقم بالرقم، والمعادلة بالمعادلة، كما نشهده في شعر ابن المعتز أو فيمن لحق، بعدئذ، من الانحطاطيين الذين ماتت في نفوسهم جذوة الانسان ، وطفقوا يعبثون بدمى الأفكار والمعاني والالفاظ. ان ابن الرومي يُعنى بالتشبيه ويزواجه ويرصّعه بالزخرفة والتفصيل، معتمداً فيه على براعة الدقة والنثر، فكأنه كيمائي يحلل الظاهرة إلى اصولها أو عناصرها

دون ان يتدخل أو يتأثر أو يشارك بها. اما الشعر، فيختلف تمام الاختلاف عن معادلات الدقة التي تجري في العين والذهن، ويبقى تلك الرعشة العميقة الطافرة من الأعماق في قعر النفس. فالبيت الأول يتّسم بسمة الانحطاط الذي يهمل النفس ويتصدى للمعنى والصورة بذاتهما. امّا في البيت الثاني حيث تتجلى وحيد فانه استعاد صلته بالنفس، كما انه كان امتداداً للشمس التي سبق ان سطعت في وجهها. ولقد دلّل بهذا التجلي على الجواهر التي كانت تتلألأ بها وحيد عندما ظهرت للناظرين فكأنها نجم يتألق. نجم سعد للبعض ونجم نحس للبعض الآخر. ان وحيد تشقي بجمالها من تصدُّ عنه، وتسعد من تقبل عليه. فكأنّ نجمي السعادة والشقاء يدوران في فلكها. ولعل نجم ابن الرومي هو ابداً نجم النحس. لأن وحيد بدت بالنسبة إليه كالحياة او كمائدة الحياة المكتظة، تشبع الآخرين وتبقيه على الجوع والحرمان.

السببيّة والتفسير (١١-١٧) : إلا ان إعجاب الشاعر بها ليس إعجاب شهوة وحس لأنه اعترض بوصف وجهها وجسدها. كأنما يستوفي به عادة الغزل ووصف المرأة. أما في سائر القصيدة، فان ابن الرومي يبدو كأنه لا يبصر جسدها، بقدر ما يؤخذ بصوتها ويعمى عن سائر فضائلها. انه يحبها بصوتها وحذقها لأساليب الغناء :

تَتَغَنّى كَأَنّها لا تُغَنّي مِنْ سُكُونِ الأوْصَالِ، وَهيَ تُجِيدُ
لا تَرَاهَا هُناكَ، تَجْحَظُ عَيْنٌ لَكَ مِنْهَا، ولا يَدِرُّ وَرِيدُ
مِنْ هُدُوٍّ، وَلَيْسَ فِيهِ انْقِطَاعٌ وَسُجُوٌّ، وَمَا بِهِ تَبْلِيدُ
مَدَّ في شَأْوِ صَوْتِها نَفَسٌ كَافٍ كَأَنْفَاسِ عَاشِقِيهَا، مَدِيدُ
وَأَرَقَّ الدَّلالُ وَالغُنْجُ مِنْهُ وَبَرَاهُ الشَّجَا، فَكَادَ يَبِيدُ
فَتَرَاهُ يَمُوتُ طَوراً، وَيَحْيَا مُسْتَلَذٌّ بَسِيطُهُ وَالنَّشِيدُ
فيه وَشْيٌ، وَفِيهِ حَلْيٌ مِنَ النَّغْمِ مَصُوغٌ، يَخْتَالُ فِيهِ القَصِيدُ

هذه أبيات تقتصر على وصف غناء وحيد. وقد شرع فيها الشاعر يصف المغنية بوجه عام، متصدّياً إلى ملامحها، وهي تغنّي دون أن يخص ملمحا على الآخر. فهي

تتغنى كأنها لا تغني لسكون أوصالها . لعلّ هذه الملاحظة هي افتراض اول ، أو لوحة عامة،غامضة تشير إلى أشياء عديدة دون أن تتقيّد بشيء واحد . إنها المسألة التي يفترضها ليتحرّى،بعدئذ،براهينه، فيثبتها ويحققها بوضوح ، أو أنها اللون القاتم في أعماق اللوحة التي لما تظهر فيها خطوط أو ظلال . ومن ثمّة سيعوّل الشاعر على تحقيق هذه الفكرة أو إظهار مـلامح تلك اللوحة،بما عُرِف عنه من دقة تقترب إلى النسخ، ومن ذهول يقترب إلى الحلولية والغيبوبة.فابن الرومي، منذ البيت الأوّل، لا يتخلى عن نزعته التعليليّة التي تشدُّ به أبـداً إلى الوعي والتفكير ، حيث يُسرف في الاحتجاج والسببيّة.فهو،إذ يقول انها تتغنى كأنها لا تغني ، يخشى على القارىء أن يلتبس ويعمى عن المعنى ، فيسارع إلى تعليل ذلك اللبس بحرف جر سببي يكثر عادةً في وصفه ، لأن الشاعر يمعن فيه بالتفسير وابداء وجهات النظر الخاصة . فلقد أظهر هدوء غنائها واصبح عليه ان يثبت سكون أوصالها ، فلم يعد للقارىء أي مجال للمبادرة الشخصية أو التذوّق الشخصي ، بعد ان علل المعنى بوضوح النثر وتقريريته . ولعل «من» السببيّة التي أوهت هذا البيت لا تتفق،غالباً، مـع التجربة الشعرية لأن اعتمادها في الشعر يدلُّ على ان الشاعر طفق يترجم التجربة ويفسّرها ، ويعلّلها عوضاً عن ان يعانيها . ولعلها اكثر تسلُّطاً على الشعر من كاف التشبيه ، لان الشبه قد يتمُّ بصورة حدسيّة عفويّة ، لا يتقابل فيها طرفا التشبيه . اما « من » فانها حرف منطق وادراك وبراهين.لذلك فهي،غالباً،تعيق الذهول والايحاء الشعريين.وقد ظهر ذلك،جميعاً، في هذا البيت ، حيث تصدّت للتحقيق والتبيين ، فكأنها تفرض سلطة الوضوح والتفهم على نشوة الشعر وتجربته . فهي تعترض سبيل التجربة دون أن تُذكيها .

أما تدقيقه بجودة غنائها «الذي لا يغني»، فقد كان ضرورياً ليظهر حقيقة المعنى الذي يشير اليه ، لأن سكون الغناء ، ليس فضيلة بحد ذاته ، إذا لم يرافقه الابداع . فهو شرط لا قيمة له إلا اذا توفر له شرط آخر ، ما عتّم الشاعر ان ذكره وقيّد المعنى به .

جاهليّ الغرائزي، حضَريّ الذائقة : وأيا ما كانت الحال،فاننا نعجب بذلك المرء الشرِه ، المتلمّظ الغريزة والحواس ، نعجب به اذ يصفو ويرهف ، حتى يقوى على

تصوير الغناء بمثل هذا الحذق وتلك الطرافة ، فكأنه خبير بفن الغناء خبرته بفن الشعر او بمذاق الاطعمة ، أو كأنه جمع غريزة الشرَه والتمرُّغ ، مع الحضارة والرقي والرفاهية . انّى لمن ينغمس في حمأة الدعر عبرَ اهاجيه ، بهذا الصفاء الراقي في وصف الغناء . ان ابن الرومي بذلك جاهليُّ الحواس والمعدة والغرائز ، وحضريُّ الذائقة والثقافة . تانكَ ذاتان في ابن الرومي ، تتصل الواحدة منهما بالاخرى، وربما امتزجتا، لكنهما كانتا تبقيان الشاعر مسرحاً للتناقض والتنازع . لقد كان لابن الرومي عقلٌ حضري ، وجسد جاهلي . ولم تكن غوايته الحضرية باقل دقة وطفرةً من شهوته البدائية ، فكأنه يلتبس احياناً بين الذاتين ، او يكسوهما بثوب واحد ، لانه يتصدى لوجه وحيد ممعناً فيه بالتدقيق والتخصيص والتجزيء ، كما امعن في وصف الزلابية والدجاجة ، او مظاهر الدعر والجنس في اهاجيه . فهو يتسلط باسلوب واحد ، وامعان واحد ، على شتى مظاهر الكون ، صوت وحيد ، كرقعة الشطرنج ، ولحية الحمار كهجوع الزاهد، ذلك ان هذه المواضيع تختلف من الناحية الاخلاقية، اما من الناحية الفنية فهي موضوعات متشابهة متعادلة لا فضل لاحدها على الآخر .

النُّزوع من العامّ إلى الخاصّ : وابن الرومي ينزع هنا في وصفه من العـــام إلى الخاص، على عادته . فبعد ان ذكر وجه وحيد، جعل يخصّص ملامح ذلك الوجه ، متحدثاً عن عينه ، فاذا هي مطمئنة مستقرّة ، لا تعاني اجهاد الصوت ، او تتجحظ . وكذلك الوريد ، فهو رخيٌّ، ايضاً، لا ينتفخُ او يتوتر لان ثمة نفساً طويلاً يمدّه ويقوّيه . هذه هي الوحدة في وصف ابن الرومي ، حيث يتولد البيت ويمتد كنتيجة حتمية من البيت الأول.ان العين الساكنة التي لا تجحظُ، والوريد الهادىء الذي لا يدرُّ، تولدا من الوجه الذي «يغنّي كأنه لا يغني». وهي،جميعاً، متولدة من امتداد نفسها وطوله . ذلك ان الاجهـــاد في الغنـــاء والاستدرار والتجحّظ ، يتأدّى من قِصَر النفس وانقطاعه عبر الاداء . اللحن يتطلب منها المتابعة،لكن النفس يلهث، فيتولد من ذلك الاجهاد والتشنج . ولعـــل سكون وحيد لا يتأتى فقط من طول نفسها ، بل من قدرتها في اداء النغم مهما تصعّب واختلف . ومن ثمّة ينحدر ابن الرومي إلى التجزيء الذي يظهر براعة المغنية ، وشدة احكامها لمقتضيات الصوت . وقد اعتمد الشاعر في تجزئته ايضاً،على حرف الجر « مِنْ » ، لكنه لم يُضف عليه معنى الوصف والتعليل ، كما سبق ، بل معنى العرض والتفصيل :

مِنْ هُدُوٍّ وَلَيسَ فِيهِ انقطاعٌ وَسُجوٌّ وما به تبليدُ

تلك مظاهر تمثل االتجزيء والتفصيل والتدرُّج والالحاح في وصف ابن الرومي . وهو يعتدل فيها ، لا يتخطفه الذهول . ولا يقيِّده وعي البديع وكدُّه . لا تَسْتَطيع وضوحه ووعيه . ولا يحلكُ غموضه . بل يترجَّح بين عتمة الذهول وضوء الوضوح والتفسير . ولعلَّ الشاعر سعى ابداً ان ينتصرفيه على الواقع باللفظ . فهو لا يترجم الواقع بالصور النفسية العصبية والرؤيا ، بل ينقله من حدوده إلى حدود اللفظ . فكأنه يسجِّل صوتها عبر الحروف . الا ان آفة البديع لا تعتِّم ان تنبري بقناعها . ويشرع الشاعر يعرض المعاني المزدوجة المضاعفة . يباشر معنى فيما هو يتجه إلى معنى غير مباشر : فتكتسي معانيه بغرابة النادرة والاكتشاف ، فيما هو يعبر عن معنى الصوت وواقعه. فابن الرومي يشير إلى طول نفس وحيد، فيشبِّهه بطول نفَس عاشقيها. والآية هنا ليست في صحة الشبه بين النفَسين ، وانما في جمعه فضيلتين من فضائل جمال وحيد : تعرّف الواحدة منهما الأخرى . فتكون المشبَّه . فيما يصلح ان تكون في الآن ذاته مشبهاً به :

مدَّ في شأوِ صوتها نفسٌ كافٍ كأنفاسِ عاشقيها مَديدُ

انالشاعر لا يهدف إلىاظهار طول نفسها بقدر ما يهدف إلىاظهار طول نفَس عاشقيها ، بالاضافة إلى اظهار براعته في اقتناص التشابيه الغريبة . وقد توسَّل لذلك بمعادلة هذا التشبيه المزدوج المتآخذ الذي يعجبنا بحذق تأليفه ، لكنه، في الآن ذاته، ينزع عن الشعر صورة الانجذاب والفيض . فهو ينطوي على روح البديع الذي تقوم فضيلته على صناعة الأفكار والمعارف ، وعلى احداث الاشكال الجديدة باستنباط التشابيه ومقابلة المعاني أو النادرة . ان البديع في شعر ابن الرومي جرى على نحو خاص ، يخالف عادةً طقوسه ومظاهره ، لكنه يتفق مع البديع المباشر بجوهر الخداع والافتعال . فهو عجوز عجفاء تسرف بالاصباغ والمساحيق والزخرف لتخادع بمظهر الفتوة والشباب . ويقيني ان الشعر العربي في العصر العباسي وصلت اليه المعاني وقد هرمت وتعجَّزت أو ماتت . فجعل يمعن بزخرفتها وينهض ببقاياها ، فأولع اصحابه بالانواع الأدبية والصور المستقلة المصبَّغة . وغفلوا عن الانسان الذي هو جوهرها ومصدرها وباعث الحياة

والحرارة فيها . لاشك ان اقتران نفس الغناء بنفس الآهة والتوجع . يمثل مظهراً من مظاهر الجديد العباسي . لأن الجاهلي البدائي يعجز عن هذه الصنعة المتأنّية المعقدة . الا ان هذه القدرة الجديدة في الشعر العبّاسي كانت اكثر جدواها وفضيلتها في النثر الذي يلازم العقل.أما في الشعر . فقد كانت غالباً آفة أتت على ما فيه من العفوية والمباشرة والاخلاص . بقدر ما ينتصر العقل العارف المستبد . بقدر ذلك يتضاءل ويضعف الشعور الصادق المبرم. فثمّة صراعٌ بين عقل المعرفة وشعور الايمان . وان كانا يتآخذان ، ويتأثر أحدهما بالآخر . الشعر لا يجد ذاته ولا يؤثر اذا تولاه العقل . كما انه يختل أيضاً اذا تخلى عنه . ولعـــلّ السوية في ذلك الا يتولى العقل والا يتخلى عن الشعر . فيستسلم ويدع الشعور يتولاه . ليفيد منه واقعيّة وإمكانية وتوازناً . دون ان تخمد شعلته وتلفظ حياته . ان العقل يبدو كثير السيطرة والوعي في تشبيه طول نفسها بطول نفَس عاشقيها . لتحرّيه عن طرفي المقابلة ومواجهة أحدهما بالآخر. والخلوص إلى وجه الشبَه الذي اثبت فيه براعته وغرابة ابتكاره .

مُشاَهدة النَغَم : تلك خطوة متأثرة ببديع العصر وصنعته وزخرفته . ألمّ به الشاعر عبر وصفه ، ثم اعتكف من جديد ليستوفي الوصف . فبعد ان تصدّى لهدوّها وشجوها وسكونها وطول نفسها ، جعل يتحدّث الان عن الصوت ذاته في دلاله ودقّته.في موته وحياته الرائعين ، حتى يوفي في النهاية إلى مشاهدته بعينيه :

فيهِ وَشْيٌ وفيهِ حليٌ منَ النَغَمِ مَصوغٌ يختالُ فيـهِ القصيدُ

ففي هذا النموذج من الوصف . يغشى الشاعر الملاحظة بالصدق والدقة . حتى تكون الملاحظة اللاحقة اكثر دقّة من السابقة،فيما تكون في الآن ذاته.أكثر صحةً وواقعيّة . فامتداد الشأو والدلال والغنج والشجى . . . إلى ما هنالك من ملاحظات وأوصاف متلاحقة متصاعدة . ان هذه.جميعاً،ملامح ومشاهد لفظية تتابع عبرها عمليّة الغناء ، فكأن وحيداً قائمة فينا ، نراها ونسمع صوتها وكيفية ادائها المدل الغنوج. ان لابن الرومي عبقرية خاصة في ذلك ، وتلك عبقرية التسجيل والنقـــل . حيث ينشىء طبيعةً فنية جديدة ، لها ملامح الطبيعة العادية . الا قليلاً في بعض

الآثار التي تنميها اليها أعصاب الشاعر ونفسيته وثقافته . فهو أشبه بروائي يعرض لتلاوة الظاهرة ، مرحلة إثر مرحلة ، أو حادثاً إثر حادث ، ينسج وجهها الخارجي المعروف ، ويتلوه علينا بامانة وصدق علميين . ان شعره بذلك شعر صورة اكثر مما هو شعر خيال ، شعر يقين ومنطق وواقع ، اكثر مما هو شعر اسطورة وتوهم . انه العالم الذي افتقد طبيعته الشائعة واكتسى بطبيعة اللفظ وحلته . فاذا كان الفن نسخاً وتخليداً لواقع الوجود اكتسب ابن الرومي بذلك عبقرية فائقة ، أما اذا كان المعنى تأويلاً وترجمة للوجود ، ونزوعاً به من واقعه الشائع المبذول ، إلى غيب الحقيقة والضمير وراءه ، فانه لا يُعدم نصيباً ، لكننا قلما نقع لديه على ما يغني ويثير . ان عبقرية ابن الرومي هي، في الاغلب، عبقرية نقل وتقرير واعتدال فينقل الواقع لا يغيب أو يذهل،او يتموّت إلا في لحظات فائقة ، تندر في شعره كما تندر في الشعر العربي . فها هو الان بعد ان استوفى وجوه الوصف في كيفية غنائها وفي طبيعة صوتها،ينجذب،فجأة، عن التقرير والنقل ، فتزول الحدود بين حواسه ويتحد بوحدة نفسية حيّة ، فيرذل عادة التعبير ويستغرق في حلولية ، فيرى ما يسمع بدقة وواقعية ، أشبه بدقة وواقعية المشهد الطبيعي الحسي :

فِيهِ وَشْيٌ وَفِيهِ حَلْيٌ مِنَ النَّغْمِ مَصُوغٌ يَخْتَالُ فِيهِ القَصِيدُ
عَيْبُهَا أَنَّها إِذَا غَنَّتِ الأحرارَ أَمسَوْا وَهُمْ لَدَيْها عَبِيدُ

ان النغم الماثث الحي الذي يمتـد ويرى ويكاد ان يرى ، مزيج من الألوان المتداخلة المتشابكة ، او قطعة من المصاغ المزخرف المزركش . كما ان القصيد في ارتفاعه، كأنما هو يختال ويتكبر.هذا هو نغم الأذن يصبح لوناً في العين أو مشهداً داخلياً في الخاطر . فابن الرومي انتقل في ذلك من حدقته الى نفسه،فترجم المنظر الحدقي الخارجي الى واقع نفسي عبر الرؤيا . فأصبح النغم يعبر من أذنه الى ارجاء خياله ، حيث يشخص في مشهد حسي،مادي،ملموس. لا شك ان رؤية الوشي والاختيال عبر سماع النغم ، تحفل بفضيلة العصر والعقل والفلسفة . فابن الرومي أفاد منعصره قدرة على التشخيص ورسم الملامح النفسية بالملامح المادية الخارجية . لكن هذه الافادة لم تكن افادة ذهنية فكرية تتسلط على التجربةمن الخارج بوعي

وقصدية ، بل انها ارتسمت في عصبه . ان تجربة ابن الرومي كانت تنطوي على فضيلة العقل بقدر ما تشحذ بحرارة العصب . فهو بذلك أقرب الى الكمال الفني لأن الفن الذي يُعدَم فضيلة العقل وتوازنه، يعدم،في الآن ذاته، قدرته على البقاء والخلود . الا ان مثل هذه اللحظات التي تتكافأ فيها شخصيّة الشاعر وتصفو ليست دائمة . انها صورة لما فوق الوعي والواقع. او انها الواقع الذي تتوتره أوتار العصب واصداء النفس . لذلك كان من المقدّر ان ينفرد ابن الرومي بهذا الشعر عن سائر الشعراء العباسيين ، نظراً لاضرابه والتباسه وتشاؤمه ، الا أن آفة التعقُّل والصنعة كانت تفصل بين شعره ونفسه ، حتى جعل الشعر يجري في مخدع العقل والوعي بينما ينكفىء ضميره ، في خدعة الالوان والاصباغ البلاغية ؛ ذلك ان النفس هي مصدر الشّعر الحي الخالد وليست المعارف والنظريات التي تقطن مستودع الذهن او مستنقع الذاكرة .

التجربة المشوبة : ان ابن الرومي لا يعرف الصفاء الشعري بل يمتزج فيه أي امتزاج . فبعد هذه الخطرة الرائعة يعود الى المعاظلة والغرابة . وكما انه سعى الى الاغراب في امتداد نفسها وتعسُّر عاشقيها ، كذلك نراه يسعى اليه في اكتشاف عيب لها يكون في الآن ذاته فضيلة :

عيبُها أنّها إذا غنّتِ الأحرار   أمسَوا وهُم لدَيها عَبيدُ

فهو قد اتخذ هذا العبث ، ليشير بصورة غير مباشرة ، الى انها فضلت واكتملت ، حتى انه عجز عن اكتشاف عيب لها . فاعتبر الفضيلة الاقلّ فيها عيباً . وذلك لعمري آيةٌ في المبالغة، وفي الان ذاته، آية في التصنيع والتقصُّد، مما كان تعجب له او تدهش به الذائقة عصرئذ . هذا المعنى يدل على ذكاء في القول ، لكنه قد افتقد الصدق والعفويّة ، والتبّس بكثير من التفكير العارف الواعي الذي أخمد جُذوة الشعور وبالتالي التأثير . فالصنعة هنا تتسلط على مزاوجة المعنى وتوليده والتحديق به حتى تنتصر فيه على صعوبة خارجية ، كما انه يعنى ويشتدُّ بصنعة الحروف والجناسات ، حتى يضل عن غاية الفن الاصيلة، ويتخذ من الوسيلة الخارجية او الداخلية غاية . ان المعنى في الداخل ، والحرف في الخارج، ليسا، في الواقع ، سوى وسيلة لنقل

التجربة من نفس الشاعر الى نفوس المتذوّقين . فاذا تصدى الشاعر للمعنى بما فيه من جمال خاص ، او للفظة بما فيها من نغم وتجانس ، دون التفات الى مدى تعبيرها عن التجربة ، فان الشاعر ينصرف الى الانتصار على صعوبة اشبه بالصعوبة التي ينتصر عليها البهلوان المدهش ، ويبتعد عن الصعوبة الحقة ، صعوبة تجسيد التجربة اللّماعة الهاربة .

الصنعة المكدودة (٢٠–٢١) : فها نحن نشهد لديه مظهراً لهذه الصنعة المكدودة العابثة في البيتين التاليين :

وحِسانٍ عَرَضنَ لي ، قُلتُ مَهلاً ... عن وحيدٍ ، فحقَّقَها التَّوحيدُ
حُسنُها في العُيونِ حُسنٌ جديدٌ ... فلها في القلوبِ حُبٌّ جديدُ

هذان البيتان لا فضيلة لهما في التعبير عن واقع الشاعر وحالته النفسيّة ، وإنما أثبتهما لما فيهما من توشيح خارجي لامبال بلفظة « حسن » التي تتكرّر ثلاثاً . وكذلك لفظة وحيد، فهي تتكرر ، ولولا تكرارها وتجانس الحروف ، لصدف الشاعر عن المعنى أو لرذله . لكن انحراف ذائقته وذائقة معاصريه ، وسعيه وراء المظهر دون الجوهر ، جعله يقرُّ البيت ويثبته ، ذلك ان حضارة الزخرف والاصباغ ، انتقلت الى طبيعة الشعر ،فأصبح الشاعر يتحرّى عن حرف خامل كسول ، يكتفي باللون الساطع والنغم الظاهر المِرنان المتجانس ، يكتفي بهما عن اللون القاتم المستور ، والنغم الحي اللذين يفيضان من الاعماق ، برفق وغموض ، في تآلف ايقاع التجربة من الداخل مع أرواح الصور والمعاني في الحروف من الخارج . ان النغم الذي ينبعث من الحروف المتشابهة في الجناس ، هو نغم حاد ظاهر ، يقوى على النغم الشعوري الذي ينبع من النفس ، وهو يأخذ القارىء والشاعر برنينه وجلبته عن النغم الشعري الصامت المهموس . ان الموسيقى الشعريّة ، لا تتوالد من تفاعيل الوزن أو القافية ، أو تشابه ألفاظ الحروف ، لأنها وسائل آليّة مادية ، تجري على سُبُل كثيرة التقيُّد والتقنين ، لا تدع لابداع الشاعر وعبقريته مجالاً . اما الموسيقى الحيّة الموحية الخالدة ، فهي التي تنبعث من تآلف الوزن والقافية وحروف

اللفظ مع النغم الداخلي الذي يتضوّع في أرجاء النفس . فالنغم الشعري الذي يشتدّ وينبو قد يأخذنا، حيناً، ثم لا يلبث أن يزول أثره بانطفاء تلك الجَلَبَة الأخاذة . فيموت الشعر وينسى الشاعر . ان تجانس حرف الحاء وتكراره في لفظتي حسان ووحيد ، بالاضافة الى سائر الحروف التي تتكرر فيهما . كالنون في الأول والدال في الثانية ، ان ذلك يحدث نغماً في الأذن ، لكنه نغم ميت لا إنسانية فيه ولا نشوة او تجربة وراءه . فهو أقرب الى الضجيج منه الى اللحن . لذلك فان هذين البيتين ليسا، في الواقع، سوى شكل من الكلام أو الحديث الذي لا تشحذه روح ولا يلهبه حس . وهكذا نشهد تلك المأساة التي تردّى فيها الشعراء العرب في عمرهم المزيف المهدور . ولعل البحتري كان أقرب الشعراء الى نفسه في هذا المجال ، إذ أنه لم يكن يعتمد على النغم الخارجي الظاهر ، بل ينشيء نوعاً من التآلف المستتر البعيد من اصداء الحروف، والمنبعث من أعماق اصداء النفس فأتى نغماً نفسياً شجياً وليس نغماً لفظياً جافاً. اما ابن الرومي ، فلم يبلغ بهذا الزخرف الميت الى ابي تمام ، لكنه في الاحوال جميعاً أسرف فيه أيما إسراف بعض الأحيان ، حتى نكاد لا نشهد قصيدة من قصائده، إلا وهي مشبعة بشيء من روح البديع ، أو مصبغة باشكاله وزخارفه . فهو قد طالما عرف آفة البديع، آنئذ ، بخلاف ما أشيع عنه ، لكن فضيلة في أنه لم يقتصر عليه وان اسرف به احياناً ، إذ يكاد لا يخرج عن نفسه حتى يعود فيتّصل بها ويعبر عن معاناتها من جديد ويتلمّس ذلك الحس المفجع المتردّد أبداً في أعماقها . فبعد ان اشغف بالالفاظ في حبّه لوحيد ، عاد الان يبوح ، بواقع لبسه في الصراع بين عقله الذي يرذل كيد وحيد وزهوها ، وقلبه الذي يحنو ويتعطف عليها .

جبريّة القلب (٢٢– ٢٤) :

ضلّةٌ للفؤادِ ، يحنــو عليهـــا وهي تزهو ، حياتَـهُ ، وتكيـدُ

سحرتْهُ بمُقلتيها . فأضحـــت عندَهُ . والذَّميـمُ منهـا حميدُ

فهي نُعْمَى ، يميـدُ منها كبيـر وهي بلوى ، يشيبُ منها وليـــدُ

فابن الرومي يتحدث هنا عن جبريّة القلب الذي يختلج باحاسيس ينبذها ويأباها العقل دون أن تهي أو تزول . انه الصراع الأبدي الدائم بين العقل المثالي العارف المنضبط ، والقلب المتشعّث الذي لا يتمالك شعوره ويقينه . هو يعرف عن دلال وحيد ، عن أساليب إغرائها ، وكيدها وتشاوفها عليه ، ويطويه ذلك على الثأر والصدود واللامبالاة . انه يدرك استذلالها له وتهزؤها به ، فيقسو ويقرر الانقطاع والجفاء . لكن قلبه يكاد لا يتذكرها أو يهجس بها ، حتى يفيض حنانه وحنينه ، وتتولاه حسرة البعد وصبابة البراح ، فيناديها ويتلهّف اليها ويسفح خياله وشوقه دونها . انه يحبها بقلبه ويكرهها بعقله . يريد ألا يحبها لكنه يعجز عن إماتة ذلك الشعور ، ويقع في التنازع بين الاسى والرجاء ، بين لهفة اللقاء ومتعته ، وإحجام الصدود وشقوته . هكذا يصبح الحب كالداء الذي يتمنّى المريض زواله دون ان ينجع في ذلك وسيلة . هذه أعمق المآسي الشعرية لأنها أعمق المآسي الانسانية . انها الفكرة العامة التي تنطلق وتتشعّب منها المشاكل الانسانية الأخرى . مشكلة الخير الذي يعرفه عقلنا ، والشر الذي يستأثر بقلبنا . فكرة الحق الذي تفترسه القوّة . فابن الرومي بهذا البيت رمزٌ لنماذج رائعة ممن خلدهم الفن . ففي وجهه المكدود القاتم ، تبدو لنا ملامح المسرح اليوناني جميعاً . أولئك الاشخاص الذين يفعلون ما لا يريدون ويعجزون عن تحقيق ارادتهم . انه وجه « فيدرْ » التي يتمزّقها حبها المحرم الرجس ، وجه « أورست وهرميون » اللذين يرتبط قلباهما بينما يتنابذ ويتكاره عقلاهما حتى الحقد والجريمة والدمار . هؤلاء تنبعث من قلوبهم زنبقة الحب ، بينما تنبري من عقولهم خناجرُ الغدر والفتك والرعب .

سورة الفاجعة : (٢٥-٢٦) : لا شك ان مشكلة ابن الرومي أقلّ تعقيداً من تلك المشاكل ، لكنها رمز أو نقطة انطلاق لها ، فها هو يقول :

تَتَلاَقى ، فَلَحْظَةٌ مِنْكِ وَعْدٌ بِوِصَالٍ ، وَلَحْظَةٌ تَهْدِيدُ
قَدْ تَرَكْتِ الصِّحَاحَ مَرْضَى ، يَمِيدُونَ نُحُولاً ، وَأَنْتِ خُوطٌ يَمِيدُ

أو ليس ابن الرومي في تلذّعه وتوزعه بين وعد وحيد ووعيدها، وتموته واتعاسه بنظرة منها، أليس هو « اورست » يجرر مصيره البائس المخذول وراء « هرميون » ،

تكاد لا تمنيه ببارق من الامل ، حتّى يجن فرحه. كما انها تكاد لا تصدُّ عنه حتّى تسدل عليه جدران العتمة واليأس ؟ بلى ان ابن الرومي هو اورست بالنسبة لهرميون ، وهو هرميون ذاتها بالنسبة «لبرُّوس» وهم جميعاً نموذج لذلك الشخص الذي يحبو ويتزاحفُ لتقبِّل شفاهه القدم التي وطأته وسحقت قلبه . فابن الرومي يشقى ويتعذّب ووحيد تزهو وتكيد ، انه يموت ويحيا في صدّها وإقبالها . هذه مشكلة الانسان الذي يتخبط بنفسه ويلوغ دمه.ولعلّ ابن الرومي في هذه الخطرات ، يتحرر من وثنيَّة النظم ، وينبري إلى التوتر الوجودي المطلق . فلا يعود وجهه وجه الشاعر المخذول المعذب ، بل وجه الانسانية المخذولة المعذبة . فوحيد هذه تمثل القدر ، او ذلك السَّوط الذي يُلهب مصير الانسانية إلى حيث لا تودّ ان تصير . فهو لا يريد ان يحبّها ، لكنه يكاد لا يلتفت ويلتقي بنظرها حتّى يجن حبه من جديد ، حتّى صدق فيه قول الشاعر :

لَقَدْ عَاهَدَتْني يَا قَلْبُ أنّي إذَا مَا تُبْتُ عَنْ لَيْلَى تَتُوب
فَهَا أَنَا تَائِبٌ عَنْ حُبِّ لَيْلَى فَمَا لَكَ كُلَّمَا ذُكِرَتْ تَذُوبُ

هذا هو الشعر الانساني الذي يطالعنا به ابن الرُّومي ، حيناً بعد حين ، والذي يوجز فيه مأساة الانسانية من خلال ذاته . فهو لا ينفكُّ يردّد حيرته والتباسه بحبها ، ينصرف عنها او يهرب منها ، لكن خيالها يتبعه ويطبق على خياله وآفاقه جميعاً .

إحاطة وحيدٍ به (٢٧-٢٩) :

لِيَ حَيْثُ انْصَرَفْتُ مِنْها رَفيقٌ مِنْ هَوَاهَا وَحَيْثُ حَلَّتْ قَعيدُ
عَنْ يَميني وَعَنْ شمالِي وقُدَّامي وَخَلْفِي ، فَأَيْنَ عَنْهُ أَحيدُ
سَدَّ شَيْطَانُ حُبِّهَا كُلَّ فَجٍّ إنَّ شَيْطَانَ حُبِّهَا لَمَرِيدُ

إن خواطره تلهج بها وتعرّيه بالهواجس والظنون ، أو كأنّ يداً شديدة تقبض عليه ، تتشبث به وتهصره هصراً . ولعله يعبِّر بعفوية هذه الالفاظ عن أعمق المآسي الانسانية . فهو في تعلقه بها وعجزه عن التخلي عنها أشبه بالحياة التي لا تنفك تصدُّ وتقسو وتبتليه بالعذاب ، دون ان نقوى على الخلاص منها . ولعلّ وحيداً اشبه بالحياة ايضاً في سرّها

الذي نكاد لا نتوّهم اننا جلوناه ، حتى يتعقد ويلتبس من جديد ويغشانا بالغموض واللبس .

النزوع من المشكلة الخاصة (٣٠-٣٢) :

لَيْتَ شِعْرِي، إذَا أدَامَ إلَيها كَرَّةَ الطَّرْفِ مُبْدِىءٌ وَمُعِيدُ
أهِيَ شيءٌ لاَ تَسْأَمُ العَيْنُ مِنْهُ أمْ لَها، كلَّ، سَاعةٍ تَجدِيدُ
بَلْ هِيَ العَيْشُ لا يزالُ متى استُعْرِضَ يُملي غرائِباً ويُفيدُ

هذا وجه من وجوه الصفاء في شعر ابن الرومي ، حيث ينقطع عن النقل والنسخ والمعابثة وتنحل في عصبه روح الاشياء ، ويتولد لديه قلق متوتر ، يتصدى لتحليل مظاهر الكون عبر اليقين القلبي الراعش . وفي اعماق هذه الرؤيا تضيء في ذهنه صورة وحيد ، وجهها ، تلونها ، غموضها ، ويشعر ان مشكلته بها ، كمشكلته بالحياة نفسها. فوحيد هي الحياه . هكذا نزع ابن الرومي من مشكلته العليلة الخاصة وربطها بمصير الكون . فاين وحيد هذه المتلفعة بشحوب المصير والوجود ، المفاضة من ضمير الشاعر وهواجسه ، اين هذه الحبيبة الذاهلة الوجدانية ، من الحبيبة التي عرض لها في مطلع القصيدة واصفاً ملامحها الصقيلة اللامبالية ! تلك كانت حبيبة الشعر الابدية ، حبيبة النقل والتّقليد ، وهذه حبيبة الحب والوجد الذي يسيل جرحه . فابن الرومي ، عبر نزوعه من حب وحيد إلى الحياة ، ارتفع من حلقته الضيقة المفرغة إلى حلقة الفراغ في الوجود اطلاقاً ، ووطىء هامة التقاليد والطقوس الشعرية . ان وحيد تخرج في نهاية نهاية هذه القصيدة ، من قافلة الحبيبات العربيات اللواتي تختلف اسماؤهن دون ان تتباين نفسيّتهن .

مثل هذه الالتفاتات الوجدانية الرائعة كانت تستحيل في الشعر العربي ذي النغمة الابدية المرددة باشكال مختلفة . لا شك ان النقاد العرب كانوا يعبرون بهذا البيت دون ان يأبهوا له او يشاركوا فيه لانه خرج من عادة الغزل الحسي المتناسخ المبذول . فهم يستغربون تشبيه المرأة بالعيش، لانهم قلما عانوا في المرأة الانسان بل اكتفوا بابداع مومياء امرأة صقلية المظهر ، عديمة الروح . لهذا كان طبيعياً ان يشعر ابن الرومي بالغربة

في عصر مختل متناقض . فغربته بذلك هي غربة شعور نافذ عرف اصقاعاً لم يعرفها انسان التقليد والمعنى والذهنية . فابن الرومي، في الفلذة الاخيرة من قصيدته، لم يداج في خلق الافتراضات وجمع الجزئيات ليقيم معادلة وحيد ، بـــل شخص في حضرة جمالها الذي اشقاه وفجعه ، حتى جعل ينوح ويعول ويبكي .

الغنائية الحزينة (٣٣-٣٤) :

أَخذَ اللهُ يا وَحيدُ لقلبي ـِمنكِ ما يأْخذُ ُالمديلُ ا ُلمعيدُ

َحظُّ َغيري من وَصْلكُمْ ُقرَّةُ العينِ وحظّي البُكاءُ والتسهيـدُ

لعلّ الشجو الذي يطالعنا في هذين البيتين أقرب إلى شجو الغنائية الحزينة ، انه جو رثاء وقنوط . ولننظر إلى استسلام الشاعر فيما يقول : «أخذ الله يا وحيد»، فهو يعترف انه عجز عن امتلاكها والارتواء منها ، فترك أمره لله واستسلم لقدر شقائه وعذابه . لكن ابن الرومي لم يكد يتعقّد ويتعذّب في لبسه بحب وحيد ، وانما كانت تتأكله الغيرة ، لأن حظه البكاء والتّسهيد ، وحظ غيره قرّة العين . فوحيد بذلك هي الحياة مرّة أخرى ، انها الخوان الذي يتخم الآخرين ويبقيه في جوعه وتضوّره . فهي كالغنى والحظ والقدر ، تقبل على غيره وتحجم عنه. ولئن كان الحسد في تلك يوري به العذاب والسخط ؛ فان الغيرة في هذا توري به الشقاء الدائم الحسرة . فابن الرومي ، في عمره المعذّب المسفوح ، لا ينفكّ يرى ان ماله ينعم به غيره وانه مغلوب على عمر من الحرمان والعوز الدائمين .

أما نهاية القصيدة (٣٥-٣٨) أما نهاية القصيدة ، فأشبه بصورة الاحتضار التي تغلب في المغناة الرومنطيقية ، اذ يبدو ابن الرومي ، شاحباً ، ناحلاً ، مسفوحاً يستحيل عليه النوم فضلاً عن الراحة :

ضَافني ُحبُّكِ الغريبُ َفألوى بالرُّقادِ النَّسبِ َفهْوَ َطريدُ

َعجَباً لي إنَّ الغَريبَ مقيم بين َجنْبَيَّ والنَّسيبُ شريدُ

َقدْ َملَلْنا ِمنْ ِسترِ شيءٍ َمليحٍ نشتهيهِ َفهَلْ لهُ تجريــدُ

ُهوَ في القَلبِ وَهْوَ أبعَدُ ِمنْ نجم الثرَّيا ، َفهوَ القَريبُ البَعيدُ

لعل هذه الابيات الأخيرة ادركت صفاء الوجد المشوب الممتزج ، فوحيد تبثّ فيه الوجد ، وفي الآن ذاته؛ الشهوة ، كما انها في قلبه وفي الآن ذاته في الثرّيا .

* * *

خلاصة حول المضمون : هذه هي حبيبة ابن الرومي ، وليدة وجده وحنانه وانخذاله ، فاض عليها الشاعر بما في نفسه من معاناة صادقـة للحب ، فاذا هي تتصـل بالنفس كالغناء أو كالوحشة ، أو كأنها تشيّع في الخاطر جنازة القنوط . ذلك ان حبه لوحيد ، هو وجه آخر لحبّه للحياة ، ومشكلته بوحيد هي وجه آخر لمشكلته بالوجود وتعقده فيه . انها سورة من سور اسوداده ، ونغم من انغام تلك البومة الأبدية الّتي تنعب في أطلال نفسه وأطلال الوجود .

الطبائع الفنية : ألممنا بكثير من طبائع القصيدة الفنية من خلال تحليلنا لها ، وفقا لضرورة الدراسة ، ونلم فيما يلي بسائر طبائعها .

اولا — التفصيل : وقعنا على هذه الخاصة في وصفه لغنائها ، حيث امتزج مع النزعة التعليلية . واذا تصدينا للقصيدة منذ مطلعها ، نلفي النزعة التفصيلية قد طغت في مثل قوله :

غادة زانها من الغصن قد ومن الظبي مقلتان وجيـد

وزهاها من فرعها ومن الخدين ذاك السـواد والتوريـد

فهو قد شبهها بالغصن والظبية ، ثم فصّل الشبه وعيّنه في القدّ والمقلةوالجيد. ثم ذكر الخدّ والشعر ونسب اليهما التوريد والسّواد ، صادرا عن نزعة تفسيرية تفصيلية . اما في قوله :

من هدو وليس فيه انقطاع وغلـو ومـا به تبليـد

فان التفصيل ورد في اداته « من » والمقابلة والمعارضة بين معنيين . ويدنو إلى ذلك قوله :

شمس دجن ، كلا المنيرين من شمس وبدر من نورها يستفيد

وقد تمثلت النزعة التفصيلية فيما اردف واعترض به اذ قال : « من شمس وبدر »

حيث تكرر حرف التفصيل « من »، منطويا هنا على معنى الشمول والغلو.

واظهر ما تبدو به النزعة التفصيلية الأبيات التالية :

لي حيث انصرفت منها رفيق من هواها ، وحيث حلت قعيد
عن يميني وعن شمالي وقدامي وخلفي ، فأين عنه احيد

وظاهرة التفصيل تبدو في تعيين الجهات الاربع للتدليل على الاحاطة التفصيلية بحرف جر « عن » .

ثانياً — المقابلة : وقد يفيد الشاعر المعنى بالمقابلة كقوله :

فهي برد بخدها وسلام وهي للعاشقين جهد جهيد

فمن جهة أظهر انها نعيم وغبطة، ثم أردف بالقول ان وصالها صعب، عسير ، فأفاد من ذلك معنى ثالثا هو عذاب المحبين وعجزهم عن التنعم بنوالها .

وكذلك قوله :

تتجلى للناظرين اليها فشقيٌّ بحسنها وسعيد

وقد اتحدت في هذا البيت نزعتا التفصيل والمقابلة في شقاء وسعادة المتولهين بها . وقد يبدو في هذا البيت الاخير :

تتلاقى ، فلحظة منك وعد بوصال ولحظة تهديد

ثالثاً — التشبيهية : ولقد اعتمد الشاعر في المقطع الاول على التشبيهية في قوله :

— زانها من الغصن قد.
— من الظبي مقلتان وجيد.
— ظبية تسكن القلوب وترهاعا.
— شمس دجن .

رابعاً — التواشيح البديعية : لم يسرف فيها بل خطر بها في فلذات تنطوي على روح البديع في الاتجاه إلى استحياء المعاني بفضيلة الالفاظ كقوله :

حسنها في العيون حسن جديد فلها في القلوب حب جديد

أو في التحري عن المعاني المتقصّدة ، المضاعفة الدلالة ، كما في هذا البيت :

مد في شأو صوتها نفس كاف كانفاس عاشقيها مديـــد

او قوله :

عيبها انها اذا غنت الاحرار امسوا ، وهم لديها عبيـــد

خامساً : النثرية : الا ان النزعة الابلغ في ذلك كله هي النزعة النثرية التي اشار اليها ابن رشيق اذ قال ابن ان الرومي يقلب المعاني . . . حتى لا يدع لاحد فيها مطمعا . وقد ظهرت النثرية ، فيما طغى على القصيدة من نزعة تعليلية ، تفصيلية ، برهانية ، قدمنا ذكرها وفي طبيعة الالفاظ التي اقتصر منها على حدودها الشائعة ولم يبثّ فيها من الايحائية الخاصة باللفظة الشعرية . وأدل مثل على ذلك قوله : عن يميني وعن شمالي وقدامي وخلفي .

وقد كان من جرّاء ذلك ان طغت الافكار في القصيدة على الصور ، فمالت إلى التقرير والتصريح عن الايحاء والتلميح .

وما عدا ذلك من طبائع الاسلوب ، فقد قدمنا الحديث عنه في مظانه .

* * *

نموذج من مدائح المتنبي

داليّته في مدح

سَيْف الدّولة

١ لكل امرىءٍ ، من دهره ، ما تعوّدا ؛ وعادةُ سيفِ الدّولةِ الطّعن ، في العِدى ،

وأن يُكذِبَ الإرجافَ عنه بضِدّه ، ويُمسي ، بما تَنوي أعاديه ، أسعدا .[١]

ورُبَّ مُريدٍ ضَرَّهُ ، ضرَّ نفسَه ، وهادٍ اليه الجيشَ ، أهدى ، وما هَدى ، [٢]

ومُستكبِرٍ لم يعرفِ اللهَ ساعةً ، رأى سيفَه ، في كفّه ، فتشهّدا [٣]

٥ هو البَحرُ غُصْ فيه ، إذا كانَ ساكناً ، على الدُّرِّ ؛ واحذَره ، إذا كانَ مُزبِدا ، [٤]

فإني رأيتُ البحرَ يَعثُرُ بالفتَى ، وهذا الّذي يأتي الفتى ، مُتعمِّدا .[٥]

تَظَلُّ ملوكُ الأرضِ خاشعةً له : تُفارقُه هَلكى ، وتَلقاه سُجَّدا ؛[٦]

---

١ – الارجاف : الاكثار من الأخبار الكاذبة . اي انه يكذب ما يرجف به اعداؤه من خذلاله واخفاقه ، فيكذبهم بضد ذلك أي بنجاحه وظفره ، وينوون معارضته فيظفر عليهم ويذلهم ، ويستولي على اموالهم ، فيمسي اسعد ماكان عليه من سعادة .

٢ – اي رب عدو اراد ضره فضر نفسه بتعرضه لبأسه ، وقاد اليه الجيش قصدالايقاع به ، فصار الجيش الجيش غنيمة له ، فكأنه اهداه اليه هدية .

٣ – تشهد : قال : اشهد ان لا اله الا الله . يقول : رب كافر لا يعرف الله ، رآه والسيف في يده فآمن خوفاً منه .

٤ – يقول : هو موضع النفع والضر ، فمن جاءه موادعاً فاز باحسانه ، ومن غاضبه لم يأمن الهلاك . فهو كالبحر يغاص فيه على الجواهر اذا كان ساكناً ، ويحذر منه اذا ازبد .

٥ – يقول : ان البحر يهلك راكبه عن غير قصد ، وسيف الدولة يهلك اعداءه متعمداً .

٦ – اي من عاداه من الملوك هلك ، ومن وادعه ، لقيه ساجداً ، لانه سيد الملوك .

وتُحيي له المالَ الصَّوارمُ والقَنـا ، ويَقْتُلُ ما تُحيي التبسُّمُ والجَدا . ١

ذكيٌّ ، تَظَنّيـه طليعةُ عينِـه ، يَرى قلبُه ، في يومِه ، ماتَرى غدا ؛ ٢

١٠ وصَولٌ الى المُستَصعَبات بخيلِـه ، فلو كانَ قَرنَ الشَّمسِ ماءً ، لأَوردا ، ٣

لذلك سمَّى ابنُ الدُّمُستُقِ يومَـه مَماتاً ، وسمَّاه الدُمُستُقُ مَولـدا . ٤

سرَيتَ الى جَيحانَ ، من أرضِ آمدٍ ، ثلاثاً ، لقَد أدناكَ ركضٌ وأبعـدا ، ٥

فولّى ، وأعطاكَ ابنَه وجُيوشَـه ، جميعاً ، ولم يُعْطِ الجميعَ ، ليُحمَـدا ، ٦

عرَضتَ له دونَ الحياةِ وطرفِـه ، وأبصرَ سيفَ اللهِ ، منكَ ، مُجرَّدا ؛ ٧

١٥ وما طَلَبتَ زُرقُ الأسنّةِ غيرَه ؛ ولكنَّ قُسطَنطينَ كان له الفِدى ؛ ٨

---

١ – اي ان سيوفه ورماحه تجمع له غنائم الاعداء ، وكرمه يفرق ما جمعت .

٢ – يقول : ان ظنه يسبق عينه الى الاشياء ، فكأنه لها بمنزلة الطليعة للجيش ، فيرى قلبه من الامور في يومه ما سوف تراه عينه في غده .

٣ – يقول : انه يصل بخيله الى الغايات البعيدة الصعبة ، فلو كان قرن الشمس ماء لبلغه بها ، وسقاها منه.

٤ – الدمستق قائد جيش الروم . يقول ان ابن الدمستق سمى يومه مماتـاً ، اي اليوم الذي اسر فيه ، لانه قطع الرجاء من الحياة. وسماه ابوه مولداً لانه على فراره جريحاً ، نجا من الموت ، فكأنه ولد مولداً جديداً .

٥ – جيحان : احدى العواصم . وآمد : بلد بالثغور . يقول : انك في سراك ، ثلاث ليال ، ادنتك سرعتك من جيحان ، على ما بينه وبين آمد من مسافة بعيدة ، وابعدتك عن هذا البلد ، على قرب مغادرتك اياه .

٦ – اي انه فر وترك ابنه وجيوشه اسرى في يديك ، ولم يعطيك اياهم ابتغاء الحمد ، ولكنه تركهم عجزاً لا اختياراً .

٧ – عرضت له : ظهرت واعترضت . وقوله : منك : تجريد . يقول : ظهرت له معترضاً بينه وبين الحياة لأنه ايقن بحلول منيته ، وملكت عليه طرقه لانك ملأت عينه ، منك ، وشغلتها بتوقع بطشك به ، فلم ير مما حوله شيئاً سواك ، وابصر منك سيف الله مجرداً عليه .

٨ – قسطنطين : ابن الدمستق .

فأصبحَ يَجتابُ المُسوحَ ، مَخافةً ؛ وقد كانَ يَجتابُ الدِلاصَ المُسرَّدا ،١

ويمشي به العُكّازُ ، في الدَّيرِ ، تائباً ، وما كانَ يَرضى مَشيَ أشقرَ أجرَدا ؛٢

وما تابَ ، حتى غادرَ الكَرُّ وجهَهُ جريحاً ، وخلّى ، جفنَهُ ، النَّقعُ أرمَدا ،٣

فلو كانَ يُنجي من عليٍّ تَرَهُّبٌ ، تَرَهَّبَتِ الأملاكُ مَثنى ومَوحَدا ؛

٢٠ وكلُّ امرىءٍ في الشرقِ والغربِ ، بعدَهُ ، يُعِدُّ له ثوباً ، مِنَ الشعرِ ، أسودا .٤

هَنيئاً لكَ العيدُ الّذي أنتَ عيدُهُ ، وعيدٌ لمن سَمّى ، وضَحّى ، وعَيَّدا ،

ولا زالتِ الأعيادُ لُبسَكَ ، بَعدَهُ ، تُسلِّمُ مَخروقاً ، وتُعطَى مُجدَّدا ،

فذا اليومُ ، في الأيامِ ، مثلُكَ ، في الورَى كما كُنتَ فيهِم أوحداً ، كانَ أوحَدا .

هو الجَدُّ ! حتى تفضُلُ العينُ أختَها وحتى يكونُ اليومُ ، لليومِ ، سيّدا ؛٥

٢٥ فيا عجَبا من دائلٍ أنتَ سيفُهُ ! أما يتَّقي من شَفرَتي ما تَقَلَّدا ؟ ٦

ومن يجعَلِ الضِّرغامَ ، للصَّيدِ ، بازَهُ ، تَصيَّدَه الضِّرغامُ فيما تَصيَّدا !

---

١ – يجتاب : يلبس المسوح : ج. المسح : ثوب من الشعر . الدلاص : صفة للدرع اللينة البراقة . المسرد : المنسوج . يقول انه ترهب ولبس المسوح وترك الحرب خوفاً منك ، بعد ان كان يلبس الدرع .

٢ – اي انه صار يمشي على العكاز تائباً من الحرب بعد ان كان لا يرضيه مشي الجواد الاشقر القليل الشعر ، اسرع الخيل عند العرب .

٣ – يشير الى فراره مجروحاً في وجهه . النقع : غبار حوافر الخيل .

٤ – قوله : بعده : اي بعد الدمستق .

٥ – هو : ضمير الشأن وقد اخبر عنه بمفرد . الجد : الحظ . وحتى في الشطرين : ابتدائية . اي ان الحظ يفرق بين المتساويين . فيجعل لاحدهما ميزة على الآخر .

٦ – الدائل : ذو الدولة . وارد به الخليفة . اي ان الخليفة اتخذك سيفاً على اعدائه . الا يخشى ان تكون سيفاً عليه ، فيتوقاك .

رأيتكَ محضَ الحِلمِ ، في محضِ قُدرةٍ   ولو شئتَ ، كانَ الحِلمُ ، منكَ ، المهنّدا [1]

وما قتلَ الاحرارَ كالعفوِ عنهُمُ ؛   ومن لكَ بالحُرِّ الّذي يحفَظُ اليَدا ! [2]

إذا أنتَ أكرَمتَ الكريمَ ، ملَكتَه ،   وإن أنتَ أكرَمتَ اللّئيمَ ، تَمَرَّدا ،

٣٠ ووَضعُ النّدى في مَوضعِ السيفِ ، بالعُلى   مُضِرٌّ كوَضعِ السيفِ في مَوضعِ النّدى [3]

ولكن تفوقُ النّاسَ رأياً وحِكمةً ،   كما فُقتَهم حالاً ، ونفساً ، ومَحتِدا ؛ [4]

يَدِقُّ على الأفكارِ ما أنتَ فاعلٌ ،   فيُترَكُ ما يَخفى ، ويؤخَذُ ما بدا .

أزِل حَسدَ الحُسّادِ عنّي بكَبتِهم ،   فأنتَ الّذي صَيّرتَهم ليَ حُسَّدا ؛ [5]

إذا شَدَّ زَندي حُسنُ رأيِكَ فيهِمُ   ضَربتُ بسيفٍ يَقطَعُ الهامَ مُغمَدا ؛

٣٥ وما أنا إلاّ سَمهَريّ حَملتَه ،   فزيَّنَ مَعروضاً ، وراعَ مُسدَّدا ؛ [6]

وما الدّهرُ إلاّ من رُواةِ قصائدي ؛   إذا قلتُ شِعراً ، أصبحَ الدّهرُ مُنشِدا ،

فسارَ بهِ مَن لا يَسيرُ ، مُشمِّراً ،   وغَنّى بهِ ، من لا يُغني ، مُغرِّدا ؛

---

١ – المحض : الخالص . يقول : انت حليم كثير الحلم ، وقدير كل القدرة ولو شئت ان تضع السيف موضع ، الحلم لفعلت .

٢ – اليد : النعمة . ومن لي بكذا : من يكفل لي به . يقول ان عفوك عن الحر بمثابة قتل له ، لانك كنت قادراً على قتله ولم تفعل ، وتلك نعمة منك عليه تسترقه بها ؛ ولكن من يستحق هذه النعمة ويحفظها .

٣ – يقول : ينبغي ان يوضع كل شيء في موضعه ، فلا يعامل المسيء بالاحسان والمحسن بالعقاب ، والا كان ذلك مضراً بالعلى ، هادماً لاركان الدولة .

٤ – المحتد : الاصل . اي انك تفوق الناس في كل ما ذكرت ، فانت اذاً اعرف منه بمواضع الاساءة والاحسان .

٥ – الكبت : الاذلال .

٦ – السمهري : الرمح . المعروض : المحمول بالعرض . راء : خوف . المسدد الموجه الى من اريد طعنه .

أجِزني ؛ إذا أنشِدتَ شِعراً ، فإنّما　　أنا الطّائرُ المَحكيُّ ، والآخرُ الصّدى [١]

تَركتُ السُّرى خَلفي ، لمن قلّ مالُه ،　　وأنعلتُ أفراسي ، بنُعماكَ ، عَسجَدا [٢]

٤٠ وقيّدتُ نفسي ، في ذَراكَ ، مَحبّةً　　ومن وَجدَ الإحسانَ قيداً تقيّدا ؛ [٣]

إذا سألَ الإنسانُ ايّامَهُ الغِنى ،　　وكنتَ على بُعدٍ ، جَعلنَاكَ مَوعِدا

العوامل المؤثرة في نفسيته وشعره :

لم يكن المتنبي كسائر الشعراء ذوي النُّفوس الصّريحة المباشرة التي تُظهر ما تُضمر ، بل إن نفسيّته شديدة التعقيد ، تفاعلت عوامل متعددة في تقدير مصيرها والتأثير على التجارب التي عانتها .

أولا : ولادته : قيل إنّ والد المتنبي كان سقّاءً في الكوفة ، وقيل إنه تحدّر من صُلب أحد الأمراء العلويين وذهب بعضهم الى أنه كان ينتسب الى المهدي المنتظر الذي لا يزال الشيعة يتوقّعون عودته ، ليملأ العالم خيراً ، بعد أن ملىء شرّاً .

ثانياً : نشأته : نشأ المتنبي في بيئة قُرمطيّة ، وتطعّمت نفسه بتعاليمها ، وربّما اتخذ منها ميله إلى التطلّع للسّلطة وتولّي أمرها . فقد تخرّج في مدارسها وأفاد منها التحفّز للثورة والرغبة في تعديل الأوضاع وتبديلها .

ثالثاً : طباعه : طبع المتنبي على العنجهيّة ، لا يجدُ لذاته مثيلاً بين الناس ، من أعلاهم الى أدناهم . وهذه الطباع ظلت في قاع نفسه ، وكأنها الحافز الدائم الذي يدفعه الى مراغمة الآخرين ومفاخرتهم والتعالي عليهم ، كما أنها ظلّت تشدُّه إلى

---

١ – يقول : اذا مدحك احد بشعر فاجعل جائزته لي ، لانه يكون قد أخذ معاني والفاظي فمدحك بها ، فكأنه صدى لي يردد ما أقوله .

٢ – العسجد : الذهب . اي : استغنيت عن السير في الليل بوجودي عندك ، وتركته للمحتاجين ، لانني قد اثريت بنعماك ، حتى جعلت نعال افراسي من الذهب .

٣ – الذرا : بفتح الذال : الستر . والكنف .

جُلجلة الطُّموح التي وجد نفسه في النهاية وقد مدَّ يديه على صليبها ، معانياً من الآلام أشدَّها وأفجعها .

رابعاً : اضطراره الى التكسُّب : وبالرغم من شدَّة طموحه ، فإنّه اضطرَّ الى التكسُّب بالمدح وطرق أبواب الامراء ، شاعراً بقيود الواقع وعبوديّته وبالمهانه في تزوير الكلام لقوم لا يؤمن بجدارتهم .

خامساً : ادّعاؤه النُّبوءة : وقيل إن نفسه سوَّلت له ادِّعاء النبوءة بعد انتفاعلت عنجهيّته والتعاليم الباطنيّة ، فخرج مع اتباع له ، فأسره لؤلؤ أمير حمص وسجنه فوجد ذاته ، من جديد ، في قبضة الواقع ، فاشلا ، زرياً ، مستجدياً .

سادساً : اتصاله بسيف الدولة: وإثر خروجه من السِّجن طوَّف في بعض البلاد ، حتى قدِّر له أن يتّصل بسيف الدولة ، فخلع عليه نفسيّته الملحميّة وأضفى عليه من البطولة ما جسّد الأحلام التي كانت تراوده فيها . وفي هذه المرحلة تألّقت شهرته ، مما ألّب الحسّاد عليه ، فاوقعوا بينه وبين سيف الدولة ، فهجره الى الشام وثم الى مصر.

سابعاً : اتصاله بكافور : يمّم المتنبي شطر مصر ،واتّصل بكافور الاخشيدي الذي وعده بولاية يليها ، فامتدحه ، مزوِّراً ، ومكاذباً ، ومتعفّراً ، مما خلّف في نفسه نقمة ، اذ سجد لذلك العبد الخصيِّ ، الجاهل ، الغادر ، وهو الشاعر الفحل المعتز بشعره ورجولته . وفي هذه المرحلة طغت على شعره السُّويداء ، وألمَّ به التشاؤم ، يسيء الظنّ بالدَّهر والناس ، ويرفع رأسه متعالياً بين الأنقاض والأشلاء .

ثامناً : موقفه النفسيُّ : الا أن أهم باعث لتجاربه الشعرية كان موقفه النفسي من عصره وابنائه ، ورفضه لقيمه ومصيره وثورته على الاختلال الاجتماعي الطّاغي عليه ، مما يطالعه القارىء مبثوثاً في حنايا شعره .

باعث النظم : أقام المتنبي في كنف سيف الدَّولة ، يتلقّى نعمه ويُقدَّم على من دونه في مجلسه وكان الشّاعر ينظم مدائحه فيه ، كلما تيّسرت له مناسبة ، أكانت إثر

معركة انتصر فيها أم في عيد أو ولادة ابن أو موت أخت وما أشبه . وقد كان تقديم المتنبيّ على سائر الشعراء يُغير صدورهم عليه، فيدسّون به عند وليّ نعمته، ليفرقوا بينهما . والمتنبّي نظم هذه القصيدة بباعث عام ، هو باعث الاعجاب بالممدوح وانتصاره على الرّوم وتنكيله الدّائم بهم . وقد أفصح من خلالها، كذلك ، عن همومه الذّاتيّة ، متفاخراً بشعره على سواه ، مزرياً بمن يتعرّض له من الشعراء .

ايجاز المضمون : استهلّ المتنبيّ بفلذة حكميّة، شطر ، إثرها، إلى المدح ، منوّها بما دأب عليه الممدوح من قتل للعدى وتنكيل بهم . فهو يخيّب آمال أعدائه وينزل بهم ما يناقض آمالهم. يرجفون بهزيمته، فينتصر عليهم وينزلها بهم . ويتعمّدون اذاه، فينجو منهم ويؤذيهم . وهو لشدّة ايثاره للقتال، يَفْرح بمن يَهدي اليه الجيش، إذ يمهّد له في ذلك لنصر جديد . ولقد أدرك الاعداء قوّته التي يدافع بها عن الدّين ، حتى انهم باتوا يتشهّدون ويُعلنون اسلامهم ، قبل ان يُحاربهم ومنذ ان يُطالعهم السّيف في يده . الا أن للممدوح ليناً ورقّة في حالة السّلم ،لا يُدانيهما إلا سخطه وغضبه في القتال . فهو كالبحر في حالي الهدوء والصّخب . لكنّه يختلف عن البحر في إنه يتعمّد لقاء الناس ولا يعثر بهم في الصّدفة . فهو لا يُخضع القواد والامراء وحسب ، بل الملوك الّذين يسجدون له ، مرتعدي الفرائص ، يعانون مثل الموت والهلاك . والممدوح لا يقاتل في سبيل الغنائم ، بل إنه لا يزال ينال منها الكثير ، فيبذله في الكرم والمعروف . وهو، إلى ذلك ، فائق الذّكاء، لا ينفذ وحسب إلى ما يطالعه في يومه ، بل يستدرك ما سوف يطالعه به غده ، قبل أن يقع . ومهما تألّبت عليه الصّعاب ، فإنّه يَقتحمها ويجتازها، حتى أنه لا يأنف ولا يجزع من الارتقاء إلى النّجوم، إذا كانت غايته تُوفي به إلى هناك . وهو ، إذ تصدّى إلى الدّمستق، أحد قوّاد الروم، أسر ابنه، فيما فرّ الوالد جريحاً، فحسب الأول يومه ذاك موتاً، إذ أيقن أنه لا فكاك له من الأسر ، فيما حسب الوالد يومه ولادة جديدة، لأن من يتعرّض لسيف الدّوله في قتال لا بدّ أن يكون هالكاً لا نجاة له . وقد ولى مخلّفاً ، إثره ، ابنه وجيشه، راغماً ، مقهوراً . فقد أخذت عليه سبله ووقعت عينه على منظر الموت المريع ، فافتدى نفسه بابنه ، وتولّى ناجياً من الهلاك المحدق ، المحتّم . وإذ أيقن أنه نجا ، اعتزل وترهّب ، بعد عزّ وعنفوان . الا أن ذلك كلّه لا يُنجيه . إذ لو كان التّرهب يُنجي من سيف الدولة لترهّب الملوك ، جميعاً ، نجاةً بانفسهم ، ولاتّخذ سائر الناس المسوح أتقاءً وخوفاً .

ويهنئه، من ثمّة، بالعيد، ويتمنّى له أن تدوم سعادته ويظلّ في مثل عيد من فرحته

وانتصاراته . فيوم العيد شبيه بالممدوح في تفرُّده على سائر الأيّام ، تفرد الممدوح على سائر النّاس . ومهما أدرك من مجد وسؤدد ، فإنه لا يزال ينال منهما جديداً. فهو ، اليوم ، أعظم مجداً منه البارحة ، وغداً أعظم مجداً منه اليوم . وربمّا تعاظمت الغلواء في نفس الشّاعر ، فيفاخر بالممدوح على الخليفة ، أو أنه يحضُّه على استعلائه والانتفاض عليه ، ويعجب ألا يجزع الخليفة من أن يُدميه ويجهز عليه سيف البطولة الّذي ينتضيه ــ كناية عن الممدوح ــ . فمن يصطحب الأسد للصّيد ، لا يتصيّد به ، بل انه يغدو فريسةً له . إلا أن الشاعر يستدرك ويقول ان الممدوح أوفى إلى غاية القدرة ، ولم يتخلَّ عن حلمه ، فهو لذلك ، لا يرتدُّ على الخليفة ولا يستولي على سلطته .

ويعود إلى ذِكر عتوِّه الّذي يستعبد به الاحرار ويثير اللُّوماء ، صادراً في ذلك كلّه عن حكمة تقصِّر عنها فطنة الأذكياء .

وينهي القصيدة بالحديث عن الحسَّاد الّذين تكاثروا عليه ويطلب من الخليفة أن يُقصيهم عنه ، ثم يُظهر له طاعته وموافقته ، قبل أن يفخر بشعره ويقول أن الدّهر يروي قصائده فيه ، فضلاً عن النّاس . فهو يستثير الكسيح ويدفع من لا يُحسن الانشاد إلى التغنّي به . وهو الشّاعر الّذي يتكلّم ، فيردد الآخرون صوته ، وقد نال من الحظوة ما أنعل به خيله ذهباً من عطاء الممدوح الّذي يخلص الود له ولا يزال ينتجع دياره للنّوال مهما كان بعيداً ، نائياً .

تقسيم القصيدة

١ ــ مدحه بالشدة في القتال : (١-٢-٣-١١-١٢-١٣-١٤-١٥-١٦-١٧-١٨-١٩-٢٠)

لكلّ امرىءٍ ، من دهره ، ما تعوّدا ؛ وعادةُ سيفِ الدّولةِ الطّعنُ في العِدى ،
وأن يُكذِبَ الإرجافَ عنه بضدّه ، ويُمسي ، بما تَنوي أعاديه ، أسعدا .
ورُبَّ مُريدٍ ضَرّهُ ، ضرَّ نفسَه ، وهادٍ اليه الجيشَ ، أهدى ، وماهَدى ؛
لذلك سمّى ابنُ الدُمُستُقِ يومَه مَماتاً ، وسَمّاه الدُمُستُقُ مَولدا.
سرَيتَ الى جَيحانَ ، من أرضِ آمِدٍ ، ثلاثاً ، لقد أدناكَ ركضٌ وأبعدا ،
فولّى ، وأعطاكَ ابنَه وجُيوشَه ؛ جميعاً ، ولم يُعطِ الجميعَ ليُحمَدا ،

عرَضتَ له دونَ الحياةِ وطرفِــه ، وأبصرَ سيفَ اللهِ ، منكَ ، مُجرَّدا ؛
وما طَلَبتَ زُرقُ الأسنّةِ غيرَه ؛ ولكنَّ قُسطَنطينَ كان له الفِدى ؛
فأصبحَ يَجتابُ المُسوحَ ، مَخافةً ؛ وقد كانَ يَجتابُ الدِلاصَ المُسرَّدا ؛
ويمشي بهِ العُكّازُ ، في الدَّيرِ ، تائباً ، وما كانَ يَرضى مَشيَ أشقرَ أجرَدا ؛
وما تابَ ، حتّى غادرَ الكَرُّ وجهَه جريحاً ، وخلّى ، جفنَه ، النَّقعُ أرمَدا ؛
فلو كانَ يُنجي من عليٍّ تَرهُّبٌ ، تَرَهَّبَتِ الأملاكُ مَثنى ومَوحَــدا ؛
وكلُّ امرئٍ في الشرقِ والغربِ ، بعدَه ، يُعدُّ له ثوباً ، مِن الشعرِ ، أسودا .

٢ ــ مدحه بالجهاد الديني : (٤-٧-١٤)

ومُستكبِرٍ لم يعرفِ اللهَ ساعــةً ، رأى سيفَه ، في كفّه ، فتشهّدا
تَظَلّ ملوكُ الأرضِ خاشعــةً له : تُفارقُه هَلكى ، وتَلقاه سُجَّــــدا ؛
عرَضتَ له دون الحياةِ وطرفِه ، وأبصرَ سيفَ اللهِ ، منكَ ، مُجرَّدا ؛

٣ ــ الذكاء : (٩-٣١-٣٢)

ذكيٌّ ، تَظنّيــهِ طليعةُ عينــــهِ ، يَرى قلبُه ، في يومِه ، ماتَرى غدا ؛
ولكن تفوقُ النّاسَ رأياً وحِكمةً ، كما فُقتَهم حالاً ، ونفساً ، ومَحتِدا ؛
يَدِقُّ على الأفكارِ ما أنتَ فاعلٌ ، فيُترَكُ ما يَخفى ، ويؤخَذُ ما بدا .

٤ ــ القوّة والرَّحمة : (٥-٦-٨-٢٥-٢٦)

هو البَحرُ غُصْ فيه ، إذا كانَ ساكناً ، على الدُّرِ ؛ واحذَره ، إذا كانَ مُزبِدا ،
فإني رأيتُ البحرَ يَعثُرُ بالفتَـى ، وهذا الّذي يأتي الفتـى ، مُتعمِّـــدا .
وتُحيي له المالَ الصَّوارمُ والقَنــا . ويَقتُلُ ما تُحيي التبسُّمُ والجَدا .

فيا عجبًا من دائلٍ أنتَ سيفُـــه ! أما يتّقي من شَفرَتي ما تَقلّـدا ؟
ومن يجعَلِ الضِّرغامَ، للصَّيدِ، بازَه، تَصيَّده الضِّرغامُ فيما تَصيَّـــدا !

٥ ــ التفرُّد والتفوُّق : (١-٧-١٠-٢٣-٢٤-٣١-٣٢)

لكلِّ امرئٍ ، من دهرِه، ما تعوَّدا ؛ وعادةُ سيفَ الدّولةِ الطّعنُ في العِدى،
تَظلّ ملوكُ الأرضِ خاشعةً له : تُفارِقُه هَلكى ، وتَلقاه سُجَّدا ؛
وصَولٌ الى المُستَصعَباتِ بخيلِـــه، فلو كانَ قَرنَ الشَّمسِ ماءً ، لأوردا.
فذَا اليومُ،في الأيامِ،مثلُكَ،في الورَى كما كُنتَ فيهِم أوحداً،كانَ أوحَدا .
هو الجَدُّ ! حتى تفضُلُ العينُ أختَها وحتى يكونُ اليومُ لليومِ سيّدا ؛
ولكن تفوقُ الناس رأياً وحكمةً ، كما فقتَهم حالاً ونفساً ومحتدا ؛
يَدِقُّ على الأفكارِ ما أنتَ فاعلٌ، فيترَكُ ما يخفى ، ويؤخَذُ ما بدا .

٦ ــ التهنئة بالعيد : (٢١-٢٢-٢٣-٢٤)

هَنيئاً لكَ العيدُ الّذي أنتَ عيدُه ، وعيدٌ لمن سَمّى ، وضَحّى، وعَيَّدا،
ولا زالتِ الأعيادُ لُبسَكَ ، بَعدَه، تُسلِّمُ مَخروقاً ، وتُعطَى مُجدَّدا .
فذا اليومُ، في الأيامِ ،مثلُكَ في الورى، كما كُنتَ فيهم أوحدًا ، كان أوحدا .
هو الجدُّ ! حتى تفضُلُ العينُ أختَها، وحتى يكونُ اليومُ ، لليومِ ، سيّدا ،

٧ ــ توددُه للممدوح : (٣٣-٣٤-٣٥-٣٩-٤٠-٤١)

أزِل حَسدَ الحُسَّادِ عنّي بكَبتِهم، فأنتَ الّذي صيَّرتَهم ليَ حُسَّدا ؛
إذا شَدَّ زَندي حُسنُ رأيكَ فيهِمُ ضَربتُ بسيفٍ يَقطَعُ الهامَ مُغمَدا ؛

وما أنا إلاّ سَمهَرِيٌّ حَملتَــــه ، فزيَّنَ مَعروضاً ، وراعَ مُسدَّدا ؛
تَرَكتُ السُّرى خَلفي ، لمن قَلَّ مالُه ، وأنعلتُ أفراسي ، بنُعماكَ ، عَسجَدا
وقيَّدتُ نفسي ، في ذَراكَ ، مَحبَّةً ومن وَجَدَ الإحسانَ قيداً تقيَّدا ؛
إذا سألَ الإنسانُ ايّامَهُ الغِنــى ، وكنتَ على بُعدٍ ، جَعَلنك مَوعِدا .

٨ ــ فخره بشعره : (٣٦-٣٧-٣٨)

وما الدَّهرُ إلاّ من رُواةِ قصائدي ؛ إذا قلتُ شِعراً ، أصبحَ الدَّهرُ مُنشِدا ،
فسارَ بهِ مَن لا يَسيرُ ، مُشمِّراً ، وغَنَّى بهِ ، من لا يُغني ، مُغرِّدا ؛
أجِزني ؛ إذا أُنشِدتَ شِعراً ، فإنّما أنا الطّائرُ المَحكيُّ ، والآخَرُ الصَّدى .

تحليل المضمون

اولاً ــ امتداحه بالشدّة في القتال : (١-٢-٣-١١- إلى ٢٠)

١ ــ **تنويه عام :** ذكرنا في مقدّمات سابقة أن المتنبي كان يحلم أحلام البطولة ويشعر شعوراً راغماً بتفوّقه على النّاس وان المحاذير السياسيّة صرفته عن غايته ، فتحوّل إلى الشّعر ، دون ان تُخمد فيه جذوة الفروسيّة وتتعفّى كلياً . وقلنا ان طبعه الفروسيّ كان يمدّه بالصور الملحميّة التي كان يُنمّيها إلى الممدوح ، وهي لا تعدو أن تكون ، في الواقع ، نوعاً من الفخر المستتر المتفيّء لظلّ المدح . وفي الأبيات التي أحصيناها من هذه القصيدة والتي يصف بها شدّة الممدوح في القتال ، تطالعنا الصّور التي تمثّل أحلام المتنبّي ، اكثر ممّا تصوّر واقع الممدوح . فهو يقول :

لكل امرىء من دهره ما تعوّدا وعادة سيف الدولة الطّعن في العدا

وقد شطر مباشرة من الحكمة للمدح ، لأن الأولى تمهّد للثّاني ولا تستقلّ عنه . فقد أثرت عن الممدوح عادة واحدة ، كما تؤثر عن بعض الناس عادة المجون ، مثلاً ، واقتصر منها على قتال الأعداء وطعنهم وقتلهم . والمتنبّي يعظّم ، هنا ، خصائص

الممدوح من عزلها وجعلها مستقلّة مُطْلقة، لا تُعرف عنه عادة دونها . فكما أن أبا نؤاس، اذا ذكر، ذكرت معه الخمرة، وأبا العتاهية الزّهد، ومعاوية الدّهاء والحلم، فان سيف الدّولة تصحبه صفة واحدة هي البطش . والعادة تعني التكرار ، لأنّها تتولّد منه . واذا كانقتالالأعداء قد غدا عادة الممدوح، فذلك لانه يدأب عليه ولا يكاد يكفُّ عنه . فالمتنبي يفيد في مدحه من طبائع النّاس ونفوسهم ويحوّلها بخلق من لدنه إلى مادة للمدح . فالعادّة طبع من طبائع النّاس ، قد تكون صالحة وقد تكون طالحة ، إلا أن الشاعر تفتّق لها بما جعلها في غاية التعظيم لصاحبها .

ومثل ذلك قوله :

وأن يُكذبَ الارجافَ عنه بضدِّه ويُمْسي بما تَنْوي أَعاديه أَسْعَدا

وربَّ مُريدٍ ضرَّه ضر نفسه وهادٍ إليه الجيش أهدى وما هدى

ففي البيت السّابق جعل الشّاعر ممدوحه ولا همَّ له إلاَّ الطعن ، أما في هـذا البيت ، فإنه يمتدحه بكيده للأعداء ، فضلاً عن فتكه بهم . فهو لا يقاتلهم طمعاً بمغنم منهم أو دفعاً لأذاهم ، بل لتأديبهم عمّا أرجفوا ووسموه به . وعندما يقاتل ينتضي سيفه ، كما تُنْتضى عصا العقاب والتأديب .

ولهذا البيت وجه آخر في التدليل على القوة والبطش ، وهو أن الممدوح لم يعد يعاقب أعدائه على أعمالهم ، بل على أقوالهم . فهم لا يتجرّأون حتى على التكلّم عنه بسُوء أو يموتوا وينكّل بهم من دون كلامهم . ذاك هو وجه المدح بشدّة البطش في قوله : « وأن يُكذب الارجاف بضدّه » . أما في الشطر الثاني ، فإنّه يَسْمو على المَعْنَيين ، جميعاً ، إذ يستكمل وجهاً من وجوه القول أو يتعرّض لحالة من أحوالهم ، لم يُشر اليها ، قبلاً ، وهي تُضْفي الغلوّ على المعنين السّابقين . فالممدوح لا يقاتل أعداءه ولا يبطش بهم متعبّساً ، مُتَضجّراً كمن يؤدّي مهمّة شاقّة لا خلاص له منها ، بل إنّه يُقْبل على قتالهم فرحاً مترنحاً ، سعيداً، كما يُقبل سواه على اللهو:

« ويُمسي بما تَنْوي أعاديه أسعدا » . ولقد جرى في ذلك على اسلوب التوثّب على المعنى ، يُدْركه ، ثم يتجاوزه ، ثمّ يَثبُ إلى أعلى ، حتى يُنهكه ولا يدع فيه احتمالاً . واذا كان ابن الرومي ينهك المعنى بتفسيره ، فإن المتنبّي يُنْهكه بتخطّي شروطه وواقعه الانساني إلى نوع من الدّهشة المروّعة . فإيّاً يكون ذلك الانسان الّذي لا يفترّ ثغره ، إلاّ حينما يقف في ساح القتال ؟ أو كما يقول المتنبي ذاته ، لاحقاً ، إنه يتقبّل قدوم الجيش عليه كهديّة : « وهاد إليه الجيش أهدى وما هدى » . وربّما سما ، قليلاً ، في هذا القول عن أمر السّعادة التي نوّه بها فيما تقدّم ، إذ تفتّق لها هنا بما يُعظّمها . فالجيش القادم يبثّ الرعب ، فكأنّه نذير الشؤم والدّمار ، أما الممدوح ، فإنه يواجهه كأنّما يقدّم ذاته له كهديّة تُفرْح. والهديّة تنزع عن جيش الأعداء صفة الرُّعب، كما أنّها تحقّر من قوّته بالنسبة إلى قوّة سيف الدّولة ، بحيث أن الأخير لا يحفل به قطّ ، بل يتلقّفه بغبطة من تؤدّى له هديّة . لا شك أن الشّاعر ولّد المعنى استيحاءً من الألفاظ بين لفظتي « هاد » « وهدى »، إلاّ أنّه أدرك من المعنى ذاته بُعْداً جديداً وان كان فاقد المضمون الانساني والتبرير الفنّي . فهذه المبالغات النّاشزة تلهي الشّعر عن النّفس ، متّخذاً عليها اللّهو بتفسيخ الفكرة وتجزيئها وتوليدها .

٢ ــ تنويه خاص : بطشه بالدّمستق : ذاك كان حديثاً عاماً في تعظيم قدرة الممدوح على البطش أردفه في مقطع لاحق بما يؤكّده ويُبيّن عليه : (١١-٢٠) . فهو أذ تعرّض للدمستق في موقعه ، بثّ فيها الذُّعر وفكّك عرى الجيش وبدّده . فتناثرت أشلاؤه ، وولّى قائده الدّمستق هارباً :

لذلك سمّى ابن الدُّمستق يومه مماتاً ، وسمّاه الدُّمستق مولدا

وهذا قول عام لا نفطن لمراميه إلا بالشّروح والجزئيّات الّتي يعقّب عليه بها لاحقاً . فذاك القائد أوقعه سوء طالعه ودفعه إلى مواجهة سَيْف الدولة ، كأنّه يواجه بذلك قدره المحتوم . واذ تعرّض له هو وابنه ، وشهدا مشهده ، نجا الوالد بنفسه ، وقد عدّ يوم نجاته كيوم ولادته الجديدة . وذاك يعني أن من يتصدّى للممدوح في قتال يعدُّ مَيْتاً، قبل أن يموت حتى اذا قدّرت له النجاة فراراً ،

احتفل بيومه ذاك كيوم ولادة أو خروج من قبضة الموت . والمتنبّي يخرّج المعاني السّابقة تخريجاً جديداً ويبتدع لها تأويل من مزجها بعضاً ببعض والعثور على علاقة تؤلّف بينها وتولّد ، في الآن ذاته، ذروة جديدة للغُلوّ . وقد انعدمت فيها المعاناة الصّادقة وتضاءل قدر الحقيقة الانسانيّة ، وانصرف الشّاعر عنها للتروُّض بنسج المعاني واللّعب واللّهو باستخراج أشدّ احتمالاتها افتراضاً وتوهّماً .

وبراعة النّظم تقتضي على الشاعر أن يعارض المعاني ، فيما هو يَعرِضها ، وأن يناقض بينها ،فيما هو يؤلّفها ، جامعاً طرفيها ووجوهها المتعدّدة . وقد أدرك أقصى غايته من المعارضة بين القائد الرُّومي وابنه ، إذ جعل الأخير يحسب يومه مماتاً ، والأوْل يَحسبُه مولداً . فالممدوح بذلك ، كالله القدير، يهب الحياةوالموت لمَن يَشاء . وموت الولد كان ذريعة لتعظيم الممدوح بشدّته في القبض عــلى الأسرى وبطشه بهم لخروجهم عليه أو لخروجهم على سنّة الدين .

٣ ـ سَيره الى القتال : وعلى دأبه في كل أمر ، فإن المتنبي يعظّم كلّ ما يمتّ بصلةٍ للممدوح ، ولا يغْفل حتّى عن سيره للقتال ، إذ يصوره بقوله :

سريت إلى جيحان من أرض آمدٍ ثلاثاً ، وقد أدْناك ركضٌ وأبعدا

والشّاعر يفيد ، ثمة ، من توقيع المعاني المتناقضة والتأليف بَينها ليضاعف من وقع معانيه ويُضْفي عليها صفة الغرابة والدّهشة . فقد سرى إلى موضع جيحان مدّة ليال ثلاث ، مجتازاً تلك المسافة القصيّة بسرعة لشدّة عزمه ، فاقترب منها، ونأى غاية النّأي عن مقامه الأوّل . وقد أدّى المعنى بطرفيه ، موّفقاً فيه بين غاية القرب وغاية النّأي ، دون أن يُضْعف أحدهما من الآخر . فالنّأي الشّديد فضيلة ، إذا نظرنا فيه بالنسبة إلى المقام الّذي نزح منه الممدوح. وكذلك القرب فضيلة ، إذا قسناه بالنِّسبة إلى المقام الّذي يرتاده للقتال . فالغلوّ ، هنا ، هو غلوٌّ تأليفيٌّ ، قيمته في قدرة الذّهن المعتكف على افتراضه ومواجهته . ولكي يستوفي غاية القول فيه ، استعار له الرّكض ، بدلاً من السير ، مستشرفاً بذلك الدّلالة على فرحه بالقتال ، كما نوّه بذلك قَبْلاً .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٤ — هرب العدّو من دونه : ولم يكد سيف الدّولة يدرك عدوّه ، حتى بثّ في صفوفه الرّعب فاسقط بيده وتولّى ناجياً بنفسه :

فولّى ، وأعطاك ابنه وجيوشه جميعاً ، ولم يُعْطِ الجميعَ ، ليُحمدا

فهو قد استولى ، إذن ، على الجيش بكامله ، فضلاً عن ابن القائد ، ولم يتكبّد القتال ، ولم يتكبّد الشّاعر مشقّة وصفه ، كما هو دأبه في سائر قصائده . إنها هزيمة غير دامية ، لكنها أشدّ منكراً من التّدامي والتنكّل والتمثيل ، لأنها تنمّ عن الاستسلام القاطب المباشر . لقد استولى عليهم يقين الهزيمة ، قبل أن يُهزموا ، وذلك أفدح لهم وأدّلّ على قوّة اعدائهم اي سيف الدولة وجيشه . وكان المتنبي ينفق جهده ويحتشد ويتألّب في وصف الجيش كما في ميميّته الشهيرة . إلا أنه استعاض ، هنا ، عن ذلك كلّه بذكر استسلامهم وهربهم ، ولم يتكلّف مشقة القتال ووصفه . ولكي يغالي بالرعب الّذي استولى عليه ، ذكر تخلّي الدّمستق عن ولده وتخليفه له أسيراً . كأنه إذ هرب أبقى جزءاً منه بين يدي الممدوح . وأسر الولد وتخلّي الوالد عنه استخدم لتعظيم أمر الممدوح وشدّة بطشه.

٥ — بواعث هربه : ويلمح الشّاعر كذلك ، إلى أسباب هرب الدّمستق ، بمعنى قصيّ دقيق ، إذ قال :

عرضت له دون الحياة وطرفه وأبصر سيف الله منك مُجرَّدا

ومؤدّى كلامه أنّ سيف الدّولة جعلـه يؤمن بمَوْته المحتوم ، فحاول الفرار ، فوجده وقد ملأ عليه سبُل النجاة ، وهو يشهر في وجهه سيف الله ، أي سيف العدل والحق ، فقذف بابنه وجيشه ونجا بنفسه . وقيمة هذا المعنى في تكثيف الشّاعر له ، وفي تقويته بجمع الحياة والطرف في علاقة الرُّعب والمَوْت والسّعي إلى النجّاة . فالمتنبي يستولد المعنى استيلاداً ويشتقّه اشتقاقاً من رحم المعنى المبذول الشائع . فهو يتولاّه ، كما يتولّى الموسيقي الوتر ، يَستْخرج منه التأويل الهاجعة فيه كما يَستْخرج الموسيقيُّ المعاني الهاجعة في قلب الوتر .

٦ ـ **العدوُّ المهزوم :** ولا يقف المتنبيّ في وصفه لرعب العدو عند الهزيمة ، بل يقتفي ، بعدها ، فيمثّله ، وقد استحال إلى زاهد ، متقشف ، وجل :

فأصبح يجتاب المسوحَ ، مخافةً وَقدْ كانَ يَجْتابُ الدِّلاصَ المُسَرَدا

وَيمشي به العكّاز في الدَّير ، تائباً وما كان يَرْضى مَشْيَ أشقرَ ، أجْرَدا

وذكره للترُّهب ولبس المسوح في هذا المقام هو استكمال لأسلوبه المدحي العام حيث ينزع من النقيض إلى النقيض ، ليوهم بالخارقة والدَّهشة . فبعد أن كان الدَّمستق قائداً للجحافل غدا راهباً ، يتوكأ على العكاز في ديره المنعزل ، اي انه لشدَّة رعبه لم يَرَ سبيلاً للنجاة إلا بالتستّر في زي راهب مُتخشع . وبيّن أن الدّمستق لم يعتزل في الدّير ، بل ان الشّاعر هو الّذي عزله بالفعل النّفسيّ والفنيّ ، إذ ان سياق المعنى والتسامي به إلى ذروته اقتضياه عليه . فهو قد هزم ، أمّا ارتداؤه للمسح ، فقد كستْه به ضرورة الغلوّ والمدح . وربّمـــا توسّل الشّاعر المسوح والعكّاز للتعبير عن معنى الوهن والهزال اللّذين صار اليهما العدوُّ . والشاعر يعارض معارضة واعية بين حالي القائد المهزوم ، على غرار عنترة ، مادحاً سيف الدَّولة بعظم ما أنزل بخصمه القويّ . فبدلاً من الدروع اللّينة ، المحكمة ، النسج جعل يرتدي المسوح . والدِّرع نقيض المسح ، الأول يدلُّ على البطش ، والثاني على المسكنة ، الأوّل على العنفوان والتأهب للحرب ، الثاني على الاستسلام والتزهّد . هكذا اشتق المتنبي معنى المدح من الثّياب الّتي يرتديها العدوّ ، أو من الأداة الّتي يتوسّلها لسيره . فقد لجأ إلى العكـــاز ، بعد أن كان يَرْتدي الخيول المطهَّمة .

٧ ـ **اشارة الى المعركة :** وفي البيت الثّامن عشر يشيرُ المتنبي إلى المركة ببعض الأحداث والجزئيّات ، دون أن يعتّريها بالجوّ الملحمي المأثور في مدائحه . ويُطلعنا على أنه جرى بَعْضُ القتال ، سرعان ما انهرم الدُّمستق به وولّى يحمل في وجهه جرحاً وفي عينيه مثل قذى الرّمد :

وما تاب حتّى غادر الكرّ وجهه جريحاً ، وخلّى جفنه النّقع أرمَدا

وبهذا البيت يُفسِّر الشّاعر توبة العـدوّ ويصرِّح بأن أهمّ ما في ذلك أنَّه جرح وترّمد جفنه . وقد تهافت مضمون القصيدة بذلك وسُفِحَ، اذ انهارت الاسطورة الّتي أبدَعها في ترهُّبه ومشيه بالعكاز والمسوح. تلك كانت نتيجة عظمى لباعث تافه يسير ، إذ كيف يُعقَل أن يؤدّي جرح في وجه قائد كبير ورمد في جفنه إلى تلك الرَّهبة المروَّعة الّتي اجبرته على التّخلِّي عن ابنه والاعتزال في الدَّير . ولو تفطّن الشّاعر إلى نموّ القصيدة وتوازنها لوّقع أحداثاً في القتـال تبلغ حداً من الهول يبرِّر تروُّع القائد الرُّومي . وبذلك نقول إن هذا البيت أسقط القصيدة من الأجواء الملحميَّة إلى نوع من الواقعيَّة المسفَّة النَّابية . وذكره للجرح والرَّمـد هو أصدق بالنسبة إلى الحقيقة الفعليَّة ، لكنّه فاشل ، متداع بالنسبة إلى الحقيقة الشعريَّة .

٨ ـ **الرَّهبة العامة** : إثر ذلك البَيْت الواقعي النَّابي عن أجواء الغلوّ ، يعمد المتنبي إلى نوع من التَّعميم الّذي يسمو به إلى الأجواء الملحميَّة الأولى إذ يقول :

فلو كان يُنجي من عليٍّ تَرَهُّب ترهَّبت الأملاك مثنى وموحَدا

وهو يرتبط بما سَبَقَ في علاقة الترهُّب ، لكنَّه يتسامى إذ أحدق فيه بالملوك كلّهم وجعلهم يؤثرون مصير الدُّمستق في الدّير ، قبل ان ينكل بهم الممدوح وينزل بهم مثْل الخطب الذي فدح الدمستق . ثم نراه يضاعف المعنى بتوسيع رقعته في شموله للنَّاس ، جميعاً ، في الشّرق والغرب :

وكل امرىء في الشرق والغرب ، بعده ، يُعِدُّ له ثوباً من الشَّعر، أسودا

ووجه التعميم والغلوّ جاء في قوله : « كل امرىء » ، وتعيينه للمكان : « في الشرق والغرب » . وفي هذا البيت يسطع وعي الاطلاق والغُلوّ ، إذ جعل الشّاعر ممدوحه سيّد العالم، بل غوله الكبير ، يرتدي النَّاس من دونه أثواب الشّعر ، خشية وتروُّعا . فأيّاً يكون ذلك الممدوح وأية صفة إنسانية تلازمه ، وقد غالى الشّاعر في تعظيمه حتّى تردّى في النّقيص ، إذ جعله كجانكيزخان أو تيمورلنك وسواهما من مروعي النَّاس في التَّاريخ .

أونقول أن المتنبي قد اشتطّ في ذلك ، وهــذر وتردّى ؟ يخيّل إلينا ذلك وخاصة إذ نراه يتهاوى إلى الواقعيّة ، ثم ينقضّ انقضاضاً ويثب وثوباً إلى المثاليّة المَمْجُوجة ، المنْبوذة .

ثانياً — مدحه بالجهاد الديني : (٤-٧-١٤)

١ — **سيف الله** : خطر المُتنبّي في هذه القصيدة ببعض المعاني التي تُضْفي عــلى الممدوح صفة دينيّة ، دون أن يؤكّد عليها وينصرف إليها انصرافاً خاصاً . ذاك أن سيف الدّولة كان يحارب الروم ، على أنه أمير عربيٌّ مُسْلم ، فكان من الطبيعي أن يمتدحه بجهاده وأن يزري الأعداء في بعض مظاهر دينهم ، ليفيد من ذلك في تعظيم أمر الممدوح . ولعلّ وصفه للدّمستق ، وقد ترهّب ولبس المسوح وتوكّأ على العكّاز ، كان ينطوي على قليل أو كثير من التّعريض بمــا طبعت عليه بعض المؤسّسات المسيحيّة من مَيْل إلى التقشف والزّهد ، لم يَسِغْهُ المتنبيّ في طبعــه الفروسيّ الملحمي ، وفي اعتقاده بأن البطولة تقتصر على بطولة السَّيف :

. . . . فما المجد إلاّ السَّيف والفتكةُ البكْرُ

وتضريب أعناقِ الملوكِ وأن تُرى لك الهبواتُ السُّمر والعسكر المَجْرُ

وهو إذ يمتدح سيف الدّولة يَنْسبه إلى الله ، منوّهاً بجهاده ، خالعا عليه صفة تَقَوية ، تَسْفح صورة الرّهبة والرّعب التي نسجها له فيما تقدّم :

ومستكبر لم يَعْرف الله ساعةً رأى سيفه في كفّه ، فتشهّدا

وهذا البيت صريح الدّلالة على الصِّفة الدينيّة التي يمتدح بها مَمْدُوحه . فهو يُشهر سيفه على الكفّــار ، يُزجيهم إلى حظيرة الدّين ، يكادون لا يشهدونه مقبلاً عليهم ، حتى يتشهّدوا ويتخلّوا عن استكبارهم وكفرهم . فالنّاس ، من دون سيف الدّولة ، لا سبيل لهم إلى النجاة إلا أن يَنخرطوا في الدين ويتشهّدوا أو إما أن يرتدوا المسوح في الأديرة . وفيما عدا ذلك ، فإنّهم هالكون ، مائتون ، لا محالة .

ووجه الغلو والتعظيم في ذلك أن الممدوح لا يَطعْن بسيفه ولا يقاتل به . بل ان ظهوره المجرَّد خارج الغمد: « رأى سيفه في كفّه » يكفي لترويع الناس ودفعهم إلى الطّاعة والانصياع . والمتنبي لا يزال يحذق أساليب الغلوّ ، يتفتّق لها بكل حيلة . وان كانت تنأى بتجربته عن الصدق والانسانية .

ويدنو إلى ذلك قوله :

عرضت له دون الحـــياة وطرفــه وأبْصَرَ سَيْفَ الله منك مجرّدا

٢ ـ ملامح نبوّية : وربما خلع المتنبّي على ممدوحه صفة نبويّة بالتلميح دون التّصريح في نوع من التقمّص للتجارب الباطنيّة الّتي اشبعت بها نفسه : فهويقول :

تظل ملوك الأرض خاشعة له تفارقه هَلكى وتَلْقاه سجّدا

وقد ينتمي هذا البيت إلى معنى الهيبة العام الّذي قدّمنــا الحديث عنه ، إلا انه ينطوي فضلاً عن ذلك على صفة دينيّة متوارية ، تنمُّ عن ذاتهــا في قوله : «وتلقاه سجّدا». والسُّجود تغلب عليه الصفّة الدينيّة . وقد يَشْتدُّ بنا هذا اليقين اذ نراه يشيدُ بفراسته بحيث يُبصر بقلبه ما قد تطالعه به عينيه في الغد : « يرى قلبه في يَومه ما ترى غدا ». والله أعلم .

ثالثاً : امتداحه بالذّكاء : (٩-٣١-٣٢-)

والمتنبي يمتدح سيف الدّولة بالذّكاء والفطنة وحسن التوقّع . مصرّحاً عن ذلك بقوله :

ذكيٌّ . تظنيه طليعةُ عَيْنِــه يرى قلبُه في يَومه ما ترى غدا

وهو نوع من الذّكاء الفائق ، تكاد لا تخطر به خاطرة ، حتى يبصرها في حدود الواقع ويحكم ويقرّر فيها بما تنطوي عليه من خيرٍ وشرٍّ ونجاح وفشل . فالممدوح يتفوّق على النّاس في الرأي والحكمة، يتوقع الأحداث ويعدُّ نفسه لها . قبل أن تقع :

ولكن تفوقُ النّاسَ رأيا وحكمةً كما فقتَهم حالاً وَنفْساً وَمحْتداً
يدقُّ على الافكار ما أنْتَ فاعلٌ فيُترك ما يخْفى ويُؤخذ ما بدا

وفي مثل هذين البيتين يُخفت أوار الغلوّ الفاقــد المُسوِّغ الأنسانيّ ، وتتصّل تجربة الشّاعر بالمعاناة الانسانية العاقلة والمعقولة ، فيبـــدو لنا الممدوح امرءاً ذكيّ الفؤاد ، شديد الدّهاء ، يُضمر غير ما يُظهر، ويوقّع الأحداث ويجريها بما يَخدم غايته ويؤديها . ولا قبل للنّاس بافتضاح خططه، فيُذعنون لها ويتلقفون ما تقوى عقولهم القاصرة على تداوُله .

رابعاً : امتداحه بالقوّة والرّحمة : (٥-٦-٨-٢٥-٢٦)

١ ـ عفوه عن الناس : ولكي يستجمع ويؤلّب له سائر الفضائل يمتدحه بغاية القوّة وغاية الرّحمة ، معاً ، كقوله :

هو البحر ، غص فيه ، إذا كان ساكناً على الدُّرّ ، واحذرْه، اذا كان مَزْبدا
فإني رأيــت البحــر يعــثر بالفتى وهــذا الّذي يأتي الفتى متعمّدا

ومقارنة الممدوح بالبحر أدّت للشّاعر فضيلتين يمتدحه بهما ، فضيلة الكرم في حال السِّلم ، وفضيلة الصّخب والعنْف في حال الحَرْب . فإذا رأيته هادئاً ، راضياً وأقبلت عليه اغترفت من درر كرمه ، أما إذا وجدته مغتاظاً ، فابتعــد عنه ، فأنّه يُرْديك ويُهلكك .

وتأليف الشاعر لهذه الفضائل المتناقضة ، هو سبيله لابداع صورة الكمال الّتي يرسمها له، موّلداً من المَعْنيين المنفرديْن معنى جديداً يروعك بتأليف المتناقض فيه .

ويدنو إلى ذلك قوله :

وتحيي له المال الصّوارم والقنــا ويَقتُل ما تُحيي التّبسّم والجدا

فالصورام والقنا تكرار لمــا تكنىّ به عن البحر ، فيما يكون مُزْبداً ، والتبسُّم والجدا تكرار لما تكنىّ به عنه فيما يكون هادئاً. إلا أن هذا البيت يمجّد صفة فروسيّة

قديمة في الفارس البطل الذي لا يقاتل لمال ورزق، بل للبطولة ذاتها . وسيف الدّولة لا يحبس مالاً ينقله من اعدائه إلى منتجعي بلاطه ، بل ينفقه عليهم تعبيراً عن شهامته وشممه .

وينوّه الشاعر بمثل ذلك في قوله :

رأيتك محض الحلم في محض قدْره   ولو شئتَ كان الحلْمُ منكَ المهنَّدا

وهو يمتطي هنا ، التّعبير الفلسفي إذ يقول أن سيف الدّولة أوفى إلى غاية القدرة وغاية الرّحمة والحلم ، أي أنه أدرك نوعاً من المطْلق في ذلك إذ أدّت به قوّته المطلقة إلى الرّحمة المطلقة ، لا يُعاقب، ولا يتجنّى، بل يَصفْح، وشأن الأقوياء أن يَصفْحوا . والشاعر لا يبرح يزاوج بذلك المتناقضات ويحشدها ، دون أن يَفطن إلى أن المعاني التي يجمعها ويؤلفها في بيت واحد تتناقض والمعاني التي أطلقها في أبيات أخرى . فمنذ حين كان يَزعم أن النّاس تَعدُّ لذاتها أكفاناً من المسوح خشية من الممدوح ، وها هو الآن يصوّره في حالة من الهدوء والطمأنينة يَعفْو العفو المطلق لأنّه قد عانق القوّة المطلقة .

٢ ــ **تعفّفه عن الخلافة** : ويسوق المتنبي بيّنة على تعفّف الممدوح وسعة صدره وحلمه بامتناعه عن الاستئثار بالسّلطة من دون الخليفة، وهو قادر على الاستيلاء عليها :

فيا عجباً من دائلٍ أنت سيفه   أما يتقّي من شفرتي ما تقلدا

ومن يجعل الضرغام في الصيد بازه   تصيّده الضّرغام ، فيما تصيّدا

وكأنّ المتنبي يحرّض المَمْدوح على خلْع الخليفة والقيام مقامه ، فيما هو يمدحه بحلمه الكبير . وقد كانت نفس المتنبي توّاقة للسّلطة ، تعاني منها ما يُشبه الشهوة المتآكلة بذاتها . فأفصح عن ضميره من خلال الممدوح . وتعجبّه منه لامتناعه عن نوالها ، مرتبط بواقع نفسه المطبوعة على حبّها ، النّازعة أبداً إلى امتلاكها . هكذا تتسرّب نفسيّة الشاعر من خلال شعره ، إذ تدعه ينظر إلى واقع الآخرين ويُقيّمه من خلال واقعه .

خامساً : امتداحه بالتفرُّد والتفوُّق : وعبر القصيدة كلها يَسعى الشّاعر إلى تمثيل الممدوح في صورة متألّقة ، متفوِّقة ، تجعله فريداً بين النَّاس ، لا يضاهيه مضاه . فهو متفرِّد في دأبه على القتال : « وعادة سيف الدّولة الطّعن في العدى » ومتفرِّد حتّى أن الملوك يسجدون له :

تظل ملوك الأرض خاشعةً له ... تُفارقه هلكى وتلقاه سُجّداً

وهو يتفرَّد ، كذلك ، في إدراكه المستحيل ، فلا تتعصَّى عليه غاية حتّى ولو كانت في الكواكب :

وصول إلى المستصعبات بخيله ... فلو كان قرن الشَّمس ماءً لأَوردا

وهو فريد بين النَّاس ، كيوم العيد الكبير :

فذا اليوم في الأيّام مثلك في الورى ... كما كنْتَ فيهم أوحداً كان أَوحدا

وهذه المعاني توافق النَّزعة العامَّة الّتي يَصدر عنها الشَّاعر في اضفاء الصِّفة المثاليّة على الممدوح بنوع من الاطلاق الّذي لا يحدُّه حدٌّ ولا يردعه رادع . وكنا قد أشرنا إليه في الحديث عن هيبة الممدوح الّتي تدع كل امرىء في الشرق والغرب يعدُّ لذاته مسحاً من الخشية والرّهب . أما في البيت السّابق ، فإنّه يقرن بين الممدوح والعيد . الأول في تفرُّده على النَّاس والثّاني في تفرُّده على الأيّام . لا يخلص إلى معنى أو ظاهرة إلا ويُحوِّلهما إلى غايته المدحيّة . فهو يهنّىء الأمير بالعيد ، والتّهنئة المباشرة قد تؤدي معنى المحبّة ، لكنّها لا تمثِّل عاطفة الإعجاب ، فأوّلها وقارنها ، مستنبطاً منها معنى مدحياً جديداً في تمثيل التفرُّد والعظمة . فالعيد بذاته لا ملامح فيه لكن المقارنة بين يومه وواقع الممدوح ، أدّى به إلى معنى التفرّد الّذي يؤلّف بينهما ثم يسمو الشاعر على هذا المعنى ، أو أنه يكرِّره ويُفصّله بقوله :

هو الجدُّ ، حتّى تفضلُ العين اختها ... وحتّى يكون اليوم ، لليَوْم ، سيِّدا

فالحظ إذ يؤاتي امرءاً يحدث العجب المستحيل ، فيدع العين الواحدة تَفْضل اختها ، ويمنح صاحبه من النّجاح ما يدع يومه اللاحق يتفوّق غاية التفوّق على يومه السَّابق . فالمديح ينطلق هنا من الحظ ، ثم ينعطف الشّاعر على الغلوّ بالمعنى في تقييده بمثل الأعين والأيام . فالممدوح لا يكتفي بما يُدْركه ولا يقتصر عليه ، بل إنه لا يزال يتواثب على ذاته . فما أدركه وأرضاه اليوم ، لا يرضيه في الغد ، بل إنّه يثب فيه إلى ذروة جـــديدة من ذرى العلى والطّموح . ووجه الغلوّ في ذلك أنّ اليَوْم السّابق يغدو كعبد لليوم اللاحق ، اي مبتذلاً ، حقيراً ، لا شأن له . فالممدوح لا يَنْمو نموّاً ولا يتطورّ تطوُّراً إلى العُلى ، بل إنّه يَثِبُ وثباً اليه ، حتى يبدو أمسه كوادٍ سحيق بالنسبة إلى الذروة التي نهد اليها في يومه .

وقد نوّه الشّاعر بمثل ذلك أيضاً ، في قوله :

ولكن تّفوق النّاس رأيّاً وحكمة　　كما فقتهم حالاً ونفساً ومحتدا

سادساً : تهنئته بالعيد : وترد تّهنئته للممدوح في هذا السيّاق الملحمي ، المثاليّ ، اذ يجعله عيداً للعيد ، أي سبب البهجة والغبطة فيه :

هنيئاً لك العيد الّذي أنت عيده　　وعيد لمن سمّى وضحّى وعيّدا

اي أن الممدوح لا يهب السرُّرو ليوم العيد نفسه ، بل للنّاس ، جميعاً ، ثم يتمنّى له أن يقيم في حال من النّعيم والسعادة ، يكاد لا يَخلق ثوب سعادته ، حتّى يرتدي ثوباً آخر :

ولا زالت الأعياد لبسك في الورى　　تسلّم مخروقاً وتُعطى مجدّداً

وقد استلهم العيد ، هنا ، كذلك ، معنىً لتعظيم الممدوح ، فجعله أعظم من المناسبة ومن العيد نفسه .

سابعاً : تودّده للممدوح : وقبل أن يشيد بنفسه أمام ممدوحه ، يعمد إلى اسلوب التودّد و الرّقة اذ يظهر له عظم أياديه عليه ، فهو سيد نعمته ، وهو الّذي أغدق عليه ما جعله يثير حسّد الحسّاد المتألبين عليه :

أزل حسد الحسّاد عني بكبتهم، فأنت الّذي صيّرتهم لي حُسّدا

فالشطر الأول ينطوي على بعض التعتّب واللّوم ، أحاله في الشّطر الثّاني إلى مدح من تخريجه تخريجاً يرضي عنجهيّة الممدوح ويطلعه على إقراره بفضله . فالنعَم العظيمة التي أسداها اليه ، هي التي أوغرت صدورهم . هكذا يزواج المتنبي العتاب والمدح ، فلا يستثير غضب الممدوح ، كما كان يفعل ابن الرومي . إلا انه يستطرد في بيت لاحق إلى معنى أشدّ عنفاً ، إذ يقول إنه يضرب بسيف أدركت ضربته من القوّة ما يجعله يقطع الرؤوس ، وهو مغمد في غمده :

إذا شدّ زندي حسن رأيك فيهم ضربت بسيف يقطع الهام مغمدا

ومعنى البيت ان الممدوح إذا ما تفطّن إلى خبث طويّتهم وحكم على فسادهم حكماً صائباً ، فان الشّاعر ينقضّ عليهم ويعاقبهم أشدّ العقاب . فهو لا يُثنيه عنهم إلا حماية الأمير لهم . وهكذا يبطّن المتنبي عنفه بالمودّه ولا يدع للأمير مجال التعتُّب عليه ، إذ لا يزالُ يبدي حرصه على ما يرضيه ، وقد بلغ غاية ذلك في قوله :

وما أنا إلاّ سمهريّ حملته فزيّن معروضاً وراع مسدّدا

أي أنّه زينة لبلاط الأمير ورمح في متن أعدائه ، يسدّده اليهم ، فيَصْرعهم ويُودي بهم . وهو يقدِّم للأمير هنا ، مآثره إلى جنبه ، يعظم من نفسه ، لكنّه يظلُّ يستعلي الأمير عليه ، إذ يجعل ذاته كرمح بين يديه . وقوله : « وما أنا إلا سيمهريٌّ حملته » منعه من تحدّي الأمير ، إذ فخر بنفسه في التشبّه بالرمح ، وعظم الأمير باظهار طواعيته له وخضوعه المطلق لإرادته . وهنا تبدو لنا ، أيضاً ، قدرته الفائقة على مزواجة المعاني ، وجمع المتناقض منها في معنى واحد بالتخريج والتّأويل .

ثم نراه يتخلّى عن اسلوب المواربة والتّلميح إلى اسلوب التّصريح المباشر بقوله :

تركت السُّرى خلفي لمن قلّ ماله وأنعلت أفراسي بنعماك َعسْجدا

وقيّدْت َنفسي ، في ذراك ، محبّةً ومن وجد الإحسان قيداً تقيّدا

إذا سأل الانسانُ أيّامه الغنى وكنت على بعد ، جعلناك موعدا

وفي البيّت الأوّل تمثّل بالكناية الحسيّة الغنى العظيم الّذي أدركه في بلاطه ، فلم يعد يتجشّم السّرى ، اي الدّأْب ، ليْلاً ، للكسب والرّزق . بل إن ماله فاض حتّى بات يُنْعل خيله ذهباً . وهذه الصورة عميقة الايحاء بالمعنى الّذي قصد إليه الشّاعر إذ ليس ، ثمّة ، ما هو أدلُّ منها عليه . ثم نراه يُغرق في الواجدانيّة إذ ينوّه باحسان الممدوح إليه ، وتقييده فيه بقيد عذب جميل من المحبّة ، فلا ملجأ إلا إليه ، ولا منتجع إلا دياره .

ثامناً : فخره بشعره : وفي لحظة من التجلّي الذّاتي وتمجيد النّفس ، يتغنّى المتنبّي بشعره أروع الغناء ، فيجعل الدّهر راوية له فيه ، يسير به المقعد وينشدُه من لا صوت له :

وما الدّهر إلا من رواة قصائدي إذا قلت شعراً أصبح الدّهر منشدا

فسار به من لا يسير مشمرّاً وغنّى به مَنْ لا يُغنّي ، مغرّدا

إجزني ، إذا أنشدت شعراً ، فإنّما أنا الطّائر المحكيُّ والآخر الصّدى

وقد تمثل في الشعر بما يُداني ما مثل به الممدوح في البطولة ، فكلاهما متفرّد على الدّهر ، فضلاً عن النّاس .

خلاصة حول المضمون : بدا المتنبّي في هذه القصيدة وقد حشد غاية جهده ليدرك أقصى غاية المعاني المدحيّة والمثال الأعلى للعظمة والتعظيم . وقد رسم للممدوحه أفضل صورة ترسم له ، وفقاً لمثل العصر ، وان كانت معاناتنا لتجربتها تتضاءل وتتدنى في في عصرنا لضعف المضمون الانساني العاقل الّذي تنطوي اليه . فالمتنبي يصف مارداً من مردة الاساطير والمستحيل ، وليس إنساناً يعاني وطأة الحياة والقوّة والضّعف والأمل واليأس والهزيمة والنّصر . فهو يثير دهشتنا ويروّعنا،لكنه لا يدعنا نشاركه في مصيره أو لا يدعنا نشاهد مصيرنا فيه .

الطبائع الفنية :

أولا : حدود الانفعال والعقل والخيال : يبدو المتنبي في هذه القصيدة في أشد أحواله انفعالاً بالبطولة . وقد أدّى له انفعاله وساقه إلى الامور التّالية على الاقل :

ـ **المثالية والانتخاب** : ان انفعال الشّاعر ببطولة سيف الدّولة نزع به إلى تمثُّله في صورة كاملة بكُلّ ملمح من مـلامحها واسقط عنه سائر أعراض حيـاته وجزئياتها . فهو لم يُثبت ولم يتعرَّض إلاّ للملامح الطّاغية المرتبطة بانفعاله، اي بمظاهر التفوُّق والبطولة فيه .

ـ **الغلوّ والخارقة** : ترجم الشّاعر إنفعاله بسور الغلوّ الخارق ، مبتدعاً صورة مروِّعة للمَمْدوح كالقول إنه يدرك بخيله الكواكب وان ابناء الشرق والغرب يترَّهبون خشيةً منه وما إلى ذلك . والانفعال المتجسِّد بالغلوّ يفقد قليلاً أو كثيراً من فعاليّته الفنِّية،إذ إنّه يسْفح ذاته ويُجْهضها بالنزَّق والنّزوة والترَّهات التي لا طائل إنسانياً من دونها . ومعظم معاني هذه القصيدة تجتذبنا إلى عالم انفعالي مهووس،غريب فاقد الصّلة بنا . وآية الانفعال ان يدني الشّاعر إلى الحقيقة الانسانية العاقلة ويصله بها أو يوحّده معها .

أما العقل ، فإنّه أمدَّه بالقدرة على التعليل والتّأويل والاستنباط ، كما سوف نرى، كما أنه رفده بمعاني الحكمة كخلاصة لبعض التجارب ، وطبع شعره بطابع التّعميم والاطلاق. ولقد تأثر بانفعال الشّاعر ، ففتقد توازنه وعلاقته بالحقيقة الإنسانيّة العاقلة ، دون أن يفتقد قدرته على تداول المعاني ومزجها . بعضاً ببعض ، والتروُّض في تخريجها وإدراك أقصى غايتها . لقد أقام عقل الشّاعر هنا على نزعته التأليفيّة الافتراضيّة وان كان الانفعال قد نزا به إلى اعلان معانٍ يعفُّ عنها في حالة اعتداله وهدوئه .

وربمّا اشترك الخيال في امداد الانفعال والعقل بالافتراضات الذهنية النّائية ، دون أن تضيء له شعلة الرؤيا ، فيعمد إلى الصورة المظلمة فيما وراء حدود الأشياء . الخيال

هنا يمثل المعاني ويصحب العقل في جولته ليؤدي للمعنى الخارق معادلته الحسيّة ، كما نرى في الصور والكنايات المبثوثة في متن القصيدة . فهو إذ يقول :

تظلُّ ملوك الأرض خاشعةً له تفارقه هلكى وتلقاه سجّدا

يلجأ إلى الخيال الّذي يمدّه بصورة تمثيلية افتراضيّة لها ملامح الواقع ، وان لم تحدث فيه فعلاً . فهذا خيال َنسْخي وليس خيالاً خالقاً ، ُمبْدعاً يطلعنا على غيب النّفس والأشياء . ومثل ذلك قوله : « فلو كان قرن الشمس ماءً لأوردا » ، حيث يتضافر الانفعال والعقل والخيال ، أدّى الأوّل سورة الغلوّ لدهشة الشّاعر من قدرة الممدوح ، والعقل أمدّه بالقدرة على الافتراض ، فيما توّلى خياله الحاوي تصوير ذلك الافتراض في صورة الخيل الصّاعدة إلى الشّمس .

ثانياً : طبائع المعاني :

أ ــ **التأليف والتوليد :** : واذا نظرنا في طبائع معانيه ، لوجدنا أن الشّاعر يعمد فيها إلى التأليف والتوليد . بحيث يخرج معنى جديد ، يوهم بالابتكار من خلايا المعاني القديمة المنفصلة أو من رَحم الصّور المطروقة المبتذلة . مثال ذلك قوله :

ــ **وهادٍ إليه الجيش أهدى وما هدى** : وقد استنبط المعنى هنا من تأليف فكرتي الهداية والاهداء ، وربمّا انساق إلى ذلك بفضيلة اللّفظ ، مولّداً معنى جديداً في غاية الغلوّ ، وهو َمعْنى الفرح والطرب بمواجهة الأعداء ومقاتلتهم .

ــ **فذا اليوم في الأيام مثلك في الورى ، كما كنت فيهم أوحداً ، كان أوحدا ،** وقد ألف الشّاعر بين الممدوح والعيد ليوّلد من ذلك معنى التفرُّد .

ب ــ **التكثيف والحشد** : وربمّا تولّد الغلوُّ من تكثيف المعنى وحشده ، بحيث يثير القارىء بنوع من الغموض الّذي يقتضي جهداً لحلّه . مثال ذلك قوله :

ــ **سريت الى جيحان من أرض آمدٍ ثلاثاً ، لقد أدناكَ ركض وأبعدا**

فهذا البيت ينطوي على خاصّة التأليف والتوليد التي قدّمنا ذكرها ، إذ وّفق الشاعر

بين الدّنوّ والنّأي ، ليولّد معنى الشجاعة ، لكنّه كثّف المعنى وأضمر دلالته، بحيث يلتبس علينا، حيناً ، فلا ندرك كيف أنالرّكض ذاته يؤدي إلى نتيجتين متناقضتين : البعد والقرب . وبعد لأي ننفذ إلى المعنى الّذي عمّاه بالحشد والتّكثيف .

- **عرضت له دون الحياة وطرفه** : وهذا المعنى هو في غاية الحشد والتكثيف إذ أوجز بألفاظ قليلة ما يقتضي شرحه اسهاباً وتفصيلاً . ومؤدّى ذلك أنه جعله يُوقن بموته دونأنتجد عينه سبيلاً للفرار ،والحشد توّلد من جمع فكرتي الموت والهرب دون إيضاح تفصيلي لأمرهما .

- **إذا شدّ زندي حسن رأيك فيهم** : ومعنى هذا الشطر يلتبس لشدّة حشده وايجازه ، اذ يتعرّض فيه الشّاعر للحسّاد ويدعو الممدوح أن يزيل حسدهم عنه . فكيف ، إذا ، يشدُّ زنده حسن رأيه فيهم وأحرى أن يضعفه . الا أننا إذ نتقصّى في ذلك ، ندرك إن حسن الرّأي ينمُّ عن مرحلة جديدة يرجو الشّاعر أن يَصير إليها مَمْدوحه . فهو إذ كان يتوّهمهم أخياراً ، شرفاء ، كان سيّء الرّأي فيهم ، فاذا ادرك غدرهم وحكم عليهم به ، يَحْسن رأُيه بعد سوءٍ ، ممّا يَحْفز الشّاعر على الفتك بهم دُون أن يُغيظ الإمير .

د - **التعليل والتأويل** : وهما من الطبائع الّتي طبع بها شعره عقله القادر على العبث بالمعاني واستخراج أقصى احتمالاتها في سبيل ما يَنْزع إليه من غلوٍّ . مثال ذلك :

-لذلك سمى ابن الدُّمستق يَومه مماتاً ، وسماه الدُّمستق مولدا

فهذا البيت تأدّى من التّعليل والتّأويل ، فضلاً عن الحشد والتكثيف . لقد جزع ابن الدُّمستق أشدّ الجزع من أسره واعتراه اليأس والقنوط ، فعلّل ذلك الشاعر بمثل الموت الّذي لا خلاص منه . كما أن هرب والده ، كان طارئاً عجيباً اذ ان كل من يتصدّى لسيف الدّولة في قتال يُعَدّ مائتاً ، وإذ

نجا أوّل الشّاعر ذلك بالولادة الجديدة . فهو يتولّى الأحداث ويؤوّلها ويُعلّلها بما يفيد منه في إدراك أقصى غايته المعنى . ونقع على هذه الظّاهرة، أيضاً ، في مثل قوله : « أدناك ركض وأبعدا » ، « ويمسي بما تنوي أعاديه أسعدا» .

هـ — **التفصيل والمقابلة** : وربما تنكّب الشّاعر عن الحشد والتكثيف ونزع إلى الغلوّ بالتفصيل والمقابلة كقوله :

— هو البحر ، غص فيه إذا كان ساكناً على الدّرّ ، واحذره ، إذا كان مُزْبدا

— فإني رأيت البحر يعثر بالفتى وهذا الّذي يأتي الفتى مُتعمدا

فهو يقابل، هنا ، بين البحر والممدوح في حالي السكون والازباد للأول، وحالي الكرم والغضب للثّاني . فالمعنى تأدّى عن المقابلة المزدوجة ، ثم فصّل ذلك في البيت الّلاحق، إذ خرج من أحوال التوافق بين البحر والممدوح، إلى أحوال التبّاين ، مميزاً الممدوح على البحر في تعمُّده التنكيل بالنّاس وايذائهم ، عقاباً لهم .

— ويُحيي له المال الصّوارم والقنا ويقتل ما تحيي التبسّم والجدا

وهذا البيت يقوم على المعارضة والمقابلة ، فمن جهة يجمع ومن جهة أُخرى يُنْفقُ ويَبْذل ، اي ان جوده يعادل بطشه .

— فأصبح يجتاب المسوح ، مخافةً وقد كان يجتاب الدّلاص المسرّدا

— ويمشي به العكّاز في الدّير، تائباً وما كان يرضى مشي أشعر ، أجردا

والمقابلة بيّنة في هذين البيتين بين المسوح والدلاص والعكاز والفرد القوي ، ثم تميل إلى التفصيل في قوله :

وما ناب حتى غادر الكرُّ وجهه جريحاً ، وخلّى جفنه النّقع أرمدا

ونقع على التفصيل أيضاً ، في مثل قوله :

فسار به من لا يسيرُ مشمّراً وغنّى به من لا يغني ، مغرّدا

و — **التّعميم والاطلاق** : وهما أفضل ما يؤثر عن طبائع معانيه ، إذ لا يزال يُزْجيها ويسعى بها في الغلوّ حتّى تعمّ وتُطْلق . مثال ذلك :

— **تظلُّ ملوك الأرض خاشعة له** : والتّعميم شخص هنا في نسبة الملوك إلى الأرض ، اذ أحاط بملوك العالم كلهم .

— **وكل امرىء في الشرق والغرب يُعِدُّ له** : ويقوم التعّميم في لفظيّ : شرق وغرب .

— **كما كنتَ فيهم أوحدا كان أوحدا** : وقد تولّد هنا من الواحدانيّة .

— **حتّى تَفضل العين اختها وحتّى يكون اليوم لليوم سيّدا** : والتّعميم تولّد من التأكيد على تساميه يوماً بعد يوم ، على نفسه .

— **رأيتك محض الحلم في محض قدره** : والمحض يعني هنا الانطلاق .

ز — **الاستنتاج والاستدراك** : وقد يرد المعنى كنتيجة لمقدّمات عرض لها مثال قوله :

— لذلك سمّى ابن الدُّمستق يومه مماتاً

— فلو كان ينْجي من عليٍّ تَرَهّب

— ولكن تفوُق النّاس رأياً وحكمة: وقد اتخذ الاستنتاج ، هنا ، شكل الاستدراك .

ح — **الافتراض والتوهّم** : وقد يبدع المتنبي معانيه بالافتراض والتّوهّم ، مصوّرا أموراً لم تقع ولا تَقَعُ ، ليمتدح المرء بالمستحيل ، كقوله :

— **وصول الى المستصعبات بخيله ، فلو كان قرن الشمس ماءً لأوردا ،**

ولقد تأدّى معنى التعظيم في هذا البيت من الحادثة الّتي افترضها و الّتي قد يثب فيها إلى النّجوم ليستقي منها الماء لخيله .

ومثل ذلك بقوله :

ـ فأصبح يجتاب المسوح ، مخافة وقد كان يجتاب الدّلاص المسرّدا

ـ فلو كان يُنجي من عليٍّ ترهُّب ترهّبت الأملاك مثنى وموحّدا

ـ وكل امرىء في الشرق والغرب بعده يُعِدُّ له ثوباً من الشّعر ، أسودا

ط ـ **الفذلكة الفلسفيّة** : وقد تسرّبت إلى بعض تعابيره ومعانيه ، دون أن تنبو وتنشز عنها . مثال قوله :

ـ **هنيئاً لك العيد الّذي أنت عيده:** وقد امتطى في هذا الشطر الفذلكة

الفلسفية المنطوية على روح البديع الشّائع ، عصرئذ . فقد جعل الممدوح عيد العيد بنوع من التجريد الذّهني القصيّ .

رأيتك محض الحلم في محض قدرة : والحلم والقدرة المحض مستفادان من التعابير والمعادلات الفلسفيّة ، إذ لم يكن الجاهلي والاسلامي والأموي يلمُّ بمثلها ولا يفقه لها معنى .

ي ـ **الحكمة والأمثال** : وقد تظهر لنا النّزعة الفلسفيّة في اسلوبها المنطقي في بعض الحكم التي استهلّ بها قصيدته أو بثهّـــا لدعم آرائه في متن القصيـــدة ، كقوله :

لكل امرىءٍ من دهره ما تعوّدا وعادة سيف الدّولة الطعن في العدى

فالشّطر الأول يمثل خلاصة ذهنيّة فكرية مقتبسة من تجارب الشّاعر في الحياة ، وقد أعلنها بشكل تعميمي كحقيقة مطلقة لا فرق بينها وبين الحقيقة النّثرية . ومع أنها صائبة الدّلالة في مضمونها ، فإن الشعر لا يقيّم بقدر ما ينطوي عليه من صواب وضلال ، بل بقدر ما يتلمّس من حقائق انفعاليّة شاخصة شخوصاً ذاتياً ، وهي متحدة بالنّفس ، وقبل أن تنهار إلى أفكـــار يتناولها العقل وينتظمها في مبادىء ونظريّات . والحكمة العامّة في سياقها وشكلها التقريري تنبو عن المضمون الشّعري

وتتم في حالة ركود النفس والتفاتها إلى معالم الحياة لتُحدّدها وتَستنتج منها وتصنّفها مما يعفُّ عنه الشّعر ولا يَسيغه . ولقد تحدرّت هذه النّزعة التصنيفيّة الحكمية إلى المتنبي من تمرُّسه بالعلوم الفلسفيّة والمنطق وما إليه . فبدا معها وكأنه حكيم يقيّم الأشياء بعقله بقدر ما يعانيها في نفسه .

إلا ان للمتنبي قدرة على تحويل كل معنى إلى مادة للمدح . رأينا ذلك فيما تحدّث عنه بصدد العيد والثياب،ونراه هنا من خلال هذه الحكمة العامّة التي يطبّقها على الممدوح الخاص ليفيد من ذلك الغلوّ في الاشادة به . وهذا المطلع الخطابي الفخم قد يصعق وهلة القارىء ويثيره ، لكنّه لا ينتمي إلى السّويّة الشّعرية انتماءً كلياً، إذ عمد فيه إلى التجريد ، اي استخلاص المبادىء العامة من خلال المظاهر الخاصّة ، وهو شأن من شؤون الفلسفة ، من دون الشّعر. الشّعر يعبّر بالرؤيا والصُّورة،والنّثر يُعَبّر بالحكمة والفكرة .

وقد يقع في هذه الحدود قوله :

إذا أَنتَ أكرمتَ الكريمَ ملكْتَه وإن أَنتَ أكرمت اللّئيم تَمرّدا

ووضع النّدى في موضع السّيف ،بالعُلى مُضِرٌ كوَضْع السّيف في موضع النّدى

فالبيت الأول يقرّر حقيقة انسانية عامة وعاها العقل وخلص إليها بالخبرة والتمرُّس في مواقعة الناس ، وهي تصف طباع الناس وتحكم عليها ، فالعنصر الطاغي عليها هو العنصر العقلي الصرف.ومع أنها صدرت في منطلقها الأول عن نوع من الإنفعال، فان العقل سيطر عليه ودحضه وأخمد جذوة الخيال وأحال المعاناة كلها إلى أشلاء من الأفكار المتجمّدة الثابتة . وقد يدل هذا البيت على خبرة الشاعر بشؤون النفس وطبائع البشر ، إلا أنه لم يَنظم فيه واقع المعاناة ، بل خُلاصتها الذهنيّة الميتة .

أما في البت الثاني ، فان وطأة الاسلوب الفلسفي تتعاظم ، إذ بات يَنعطف فيه الى المعادلات الفكرية الذهنية الصّرف ، جامعاً الحكمة في إهاب الشعر ، مفصلا ومقابلا. أفالحلم مضرٌ إذا ما أحلته محل العنف، كما أن العنف مضرّ، إذا ما وضعته

موضع الحلم والسِّلم . والذهنية تضاعفت هنا من المقابلة والمعارضة بين فكرتين . وقد يدنو الى ذلك ، أيضاً قوله :

وقيَّدت نفسي في ذُراك محبَّـــــةً　　وَمَنْ وَجَدَ الإحسان قيداً تقيَّدا

طبائع الاسلوب :

أولا : طبائع التجسيد :

أ ــ **الوصف والسرد** : لم ينصرف الشاعر خلال هذه المقطوعة انصرافاً خاصاً الى الوصف والسَّرد ، إذ لم يتمهَّل لوصف المعارك ، كما هو شأنه في سائر القصائد . إلا أنه اعترض ببعض الفلذات الوصفيَّة السَّرديّة في أبيات غلب عليها التقرير الحسِّي والخيال الواقعي وفي بعض ما عرض له من أحداث . مثال ذلك :

ــ تظلُّ ملوك الأرض خاشعة لـه　　تفارقه هلكى وتلقاه سُجَّـــــــدا

ــ فأصبح يجتاب المسوح ، مخـافة　　وقد كان يجتاب الدلاص المسرَّدا

ــ ويمسي به العكاز في الدير ،تائباً　　وما كان يرضى مشي أشقر أجردا

ــ وما تاب حتى غادر الكرَّ وجهـــه　　جريحاً ، وخلَّى جفنه النّقع أرمدا

ب ــ **الكناية** : وهي تغلُب على شعره ، عندما يميل عن تقرير الأشياء وفهمها إلى تصويرها وتمثيلها ، كقوله :

ــ **وعادةُ سيف الدولة الطعن في العدى** : وتقع الكناية هنا في « الطعن » تمثيلا لدأبه على القتال وإيثاره للكفاح والجهاد على الخمول والرَّاحة .

ــ **وهادٍ إليه الجيش أهدى وما هدى** : والكناية تشخص هنا في الهدايــة والاهداء للتدليل على القتال وفرحه واغتباطه به .

ــ **رأى سيفه في كفّه فتشهدا** : وقد تكنّى برؤية السيف في كفّه على الرّعب الذي يستولي عليه وبالتشهُّد على الحالة التي يخلص إليها والتي تكرهه على الخروج عن مذهبه والاستسلام لارادة الممدوح .

– **تظلُّ ملوكُ الأرض خاشعة له** : للتّدليل على قوّة بطشه وهيبته .

– **فلو كان قرن الشمس ماءً لأوردا** : وقد فسّره في الشطر السابق بقوله : « وصول إلى المستصعبات بخيله » .

– **فولّى وأعطاك ابنه وجيوشه** : للتدليل على الرّعب الذي استولى عليه .

– **فأصبح يجتاب المسوح** : كناية عن الخوف .

وقد كان يجتاب الدّلاصَ المسرّدا : كناية عما كان عليه من اعتداد بنفسه وقوته وتأهبه الدائم للقتال .

ويمشي به العكاز في الدّير ، تائبا : كناية عن الخوف والرّهبة ،وتأكيداً على قوّة الممدوح .

وما تابَ حتّى غادر النقع وجهه جريحاً : للتدليل عمّا أصابه من ضنك و ضيم .

أما يتقي من شفرتي ما تقلدا : اي أما يتّقي من بطشك ؟

ووضع الندى في مَوضع السيف في العلى مُضر كوضع السيف في موضع الندى : وقد قدّمنا ذكر هذا البيت .

ضربت بسيف يقطع الهام مغمدا : كناية عن شدّة الضربة وقوّة صاحبها .

إذا قلت شعراً ، أصبح الدّهر منشدا : للتدليل على شدّة الطرب والإجادة .

فسارَ به من لا يسير ... وغنى به من لا يُغني ، مغرّدا : وهو تكرار لمعنى الشطر السابق .

وأنعلت أفراسي بنعماك ، عسجدا : كناية عن شدّة الإثراء .

والكناية بطبيعة مُنطلقها أدنى الىالسّويـّة الفنيـّة ، إذ أنها تجعل للخيال حضوراً على العقل وتمثل الانفعال في حدود حسيـّة تدعنا نبصر المشاعر والأفكار بقدر ما نفهمها .

ج – **التشبيه** : لم يُسرف الشاعر بالتشابيه لضعف نزعة الوصف فيهذه القصيدة .

الا أنه ألمّ بشيء منه ، في تمثيله لبعض المعـــاني . وقد ورد ، حيناً ، في حدوده المباشرة كقوله :

فذا اليوم في الأيام ، مثلك في الورى : وقد استقام على طرفين معنويين ، هما اليوم وشخصيّة الممدوح وعلى وجه التفرُّد والعظمة .

ـ **وما أنا الا سمهريٌّ حملته** : وقد تشبّه بالرّمح في قرينة الطّعن والضّرب من أجل الممدوح .

ـ **أنا الطائر المحكيُّ والآخر الصّدى** : وقد تشبّه بالطّير المغرِّد للتدليل على الإصالة في الشعر وشبّه من دونه بالصّدى لإفادتهم منه واقتباسهم عنه .

وربّما توسّل التشبيه النازع قليلا أو كثيراً منزع الاستطراد في مثل قوله :

هو البحر ، غُص فيه ، إذا كان ساكناً على الدُّرِّ ، واحذره ، إذا كان مُزبدا

فإني رأيت البحر يعثر بالفتـــــى وهذا الذي يأتي الفتى مُتعمَّـــدا

فقد قرن بينه وبين البحر في الكرم والغضب ، ثم استطرد في البيت الثاني الى المفاضلة بينهما .

د ـ **الاستعارة** : وقد عرض لها في مواضع ، بدت حسيرة ، نادرة ، إذ طغت من دونها الكناية . وأظهر ما جاء منها قوله :

وتحيي له المال الصّوارم والقنـــا **ويقتُل** ما تُحْيي التّبسُّم والجـدا

وقد استعار لتحصيل المال بالغزو معنى الإحياء ولبذله في الكرم معنى القتل . وهذه الاستعارة مشبعة بالأجواء البديعيّة القائمة على التشخيص والاحياء والمعارضة الطباقيّة بين الاحياء والقتل . كما أنّها تنطوي على اسلوب التكثيف المعنوي الذي يُخفي معالم المعنى ويَطمسها ليوهم بالعمق والإبتكار .

ولا زالت الأعياد لبسك ، بَعـــده تَسلَّم مخروقاً وتُعطى مُجَدَّدا

وقد استعار اللّبس في العيد للتدليل على السعادة والفرح وجعله يرتدي العيد لباساً للتدليل على دوام الفرح والنجاح .

هـ ــ **الطّباق** : قدّمنا ان المتنبي ، في غلوائه ، يعمد الى معارضة النّقيض بنقيضه أو اكتشاف تأويل يؤلّف ويوفّق بينهما . ولقد طغت النّزعة الطّباقيّة على اسلوب القصيدة ، مشفوعة بالنزعة الذهنية الملازمة للاسلوب البديعي . من ذلك قوله :

ــ وأن يُكذب الإرجاف عنه بضدّه ويُمسي بما تنوي أعاديه ، أسعدا ،

والطباق ليس لفظيّاً ، اي لا يستقيم في حدود لفظة واحدة ، بل من المعنى بين الارجاف وضدّه وما تنوي أعاديه وأسعدا .

ــ ضرّه ضرّ نفسه ــ أهدى وما هدى ــ مُستكبر وتشهّد ــ ساكن ومُزيد ــ يعثر ويتعمّد ــ تُحيي وتقتل ــ الصوارم والقنا والتبسُّم والجدا ــ يوم وغد ــ الممات والمولد ــ أدنى وأبعد ــ المسوح والدّلاص ــ العكاز والأشقر ــ مثنى وموحد ــ الشّرق والغرب ــ مخروق ومجدّد ــ الحلم والقدرة ــ الكريم واللئيم .ــ ملك وتمرّد ــ النّدى والسّيف ــ يخفى وبدا ــ معروض ومسدّد ــ المحكي والصّدى ــ أنا والآخر ــ السُّرى والنّعمى .

خلاصة حول الطبائع الفنية : ولقد تضافرت الطبائع الفنية ، جميعاً ، لتُضفي على معانيه الأجواء الملحميّة الخارقة ، وان كانت مطبوعة ، جميعاً ، بطابع الصّنعة . إنها فلذات ملحميّة مسرحها الذهن المشتعل بالانفعال الحماسي الصّاخب الذي لا يغذّيه ويمدّه خيال الاسطورة .

طبائع العبارة :

أ ــ **اللفظة المفردة** : جاءت معظم الفاظ هذه القصيدة شديدة المخارج ، عظيمة الإيقاع والوقع ، بالرغم من أن صاحبها لم يتعمّد فيها الغريب والمتعاظل والمتأبّد . زوبعضها حروفه معناه وتجسّده وتوحي به ، كقوله : ومستكبرٍ ــ تشهّد ــ المستصعبات ــ الضّرغام ــ سمهريّ ــ مشمرٍ ــ الطائر المحكيُّ .

ب — صيغ الجمع : وقد يعمد فيها إلى بعض صيغ الجمع ليُوحي، من خلالها ، بالكثرة ، مثال ذلك :

— تظلّ **ملوكُ** الأرض : وجمع الملوك على تلك الصيغة أفاد التعميم والاطلاق .

— وتُحيي له المال **الصوارم والقنا** : والجمع دلّ هنا على عظم جيشه واحتشاده .

— وصول الى **المستصعبات** بخيله : والمستصعبات في صيغة الجمع الواردة بها تدلّ على شدّة اقتحامه ومثابرته .

— فولّى وأعطاك ابنه **وجيوشه** : والجيوش تدلّ على عظم ما أعَدَّ الخصم للقتال وتعظم الممدوح في انتصاره على جيوش عديدة ، معاً ، وليس على جيش واحد.

— فأصبح يجتاب **المسوح** : وصيغة الجمع في « المسوح » دلّت على الرّهبة العظيمة التي عاناها .

— ترهّبت **الأملاك** : وجمع الأملاك أفاد التعميم والاطلاق .

— ولا زالت **الأعياد** : وقد أفادت صيغة الجمع في « الاعياد » الغلوّ .

— يدقّ على **الأفكار** ما أنت فاعل : والأفكار أفادت التعميم والاطلاق .

— أزل **حسد الحسّاد** : للتدليل على كثرة أعدائه .

وما الدّهر إلا من **رُواة** قصائدي : للتدليل على كثرة من يؤثرون شعره ويحفظـونه .

— وأنعلت **أفراسي** بنعماك : وتوسّل الفرس بصيغة الجمع دلّ على عظم ما أغدق عليه .

والمتنبي لا يزال يعمد الى تلك الصيغة لإفادة الغلوّ ، كما نرى في هجائه لكافور في مثل قوله : « فليت دونك بيداً ، دونها بيد » « هذي العضاريط الرّعاديد » .

جـ — صيغ التأكيد : والمتنبي يتوسّل ، كذلك ، التأكيد اللّفظي للغلوّ كمثل قوله :

— **لكلّ** امرئ — **وربّ** مريد — لم يعرف الله ، **ساعةً** — هو البحر ، **هو الجدّ** — وهذا الذي يأتي الفتى .— سريت ... **ثلاثاً** — اعطاك ابنه وجيوشه ، **جميعاً** — ترهّبت الأملاك **مثنى وموحدا** — **وكلّ** امرئ .

وقد توسّل في ذلك الفاظ كل وجميع والظرف وضمير الشأن — واسم الاشارة والعدد .

د — **الألفاظ المدوّية المعنى** : وقد يختار المتنبي الألفاظ الفخمة المدوّية المعنى بذاتها لعظم دلالتها . مثال ذلك لفظة الدّهر :

— لكل امرئ من **دهره** ما تعودا — وما **الدّهر** إلا من رواة قصائدي .

أو **البحر** : هو **البحر** غص فيه .

أو **الملوك** : تظلّ **ملوك** الأرض خاشعة له — ترهّبت **الأملاك** مثنى وموحدا .

أو **الشمس** : فلو كان قرن **الشمس** ماءً .

أو **الله** : لم يعرف **الله** ، ساعةً — وأبصر سيف **الله** منك مجرّدا .

أو **الشرق والغرب** : وكلّ امرئ في الشّرق والغرب ، بعده .

ه — **النعوت** : وتتّخذ النّعت دلالة خاصّة على الغلوّ إذ يبدأ بها الكلام ، تنويهاً وتعظيماً :

— وربّ **مريدٍ** ضرّه — **ومستكبره** ، لم يعرف الله — **ذكيٌّ** ، تظنّيه طليعة عينه — **وصول** الى المستصعبات .

و — **الاكثار من الحال والتّمييز** : ويعمد إليهما للغلوّ بالمعنى والايحاء به :

— يأتي الفتى **متعمّداً** — تفارقه **هلكى** وتلقاه **سجّدا** — وأبصر سيف الله ، **مجرّدا** — ويمشي به العكّاز في الدّبر ، **تائباً** — حتى غادر الكرّ وجهه ، **جريحاً** — وخلّى جفنه النّقع **أرمدا** — ترهّبت الأملاك **مثنى وموحدا** — فسار به من لا يسير **مشمرا** وغنّى

به من لا يغنّي ، **مغرِّدا**ـ ضربت بسيف يقطع الهام ، **مُغمدا** ـ فزيّن **معروضاً** وراع **مسدّدا** ـ وأصبح يجتاب المسوح ، **مخافةً** ؛ وقيّدت نفسي في ذراك **محبة** ـ ولكن تفوُّق الناس **رأياً وحكمة** ، كما فقتهم **حالاً ونفساً ومحتدا** .

ز ـ **الجناس** : وهو من مظاهر الصّنعة البديعيّة ، نراه في مثل قوله :

ـ **ما تعودا وعادة** سيف الدولة ـ ورب مريد **ضرّه ضرَّ** نفسه ـ **وهادٍ** اليه الجيش **أهدى** وما **هدى** .

ـ يعثر **بالفتى** وهذا الذي يأتي **الفتى** ـ سمّى ابن **الدّمستق** وسمّاة **الدمستق** ـ **جميعاً** ، ولم يُعط **الجميع** .

ـ **يجتاب** المسوح **ويجتاب** الدّلاص ـ **ويمشي** به وما كان يرضى **مشي** ـ **ترهّبٌ**، **ترهبت الأملاك** .

ـ هنيئاً لك **العيد** الذي أنت **عيده** وعيد لمن سمّى وضحّى **وعيدا**

كما كنت فيهم **أوحداً** كان **أوحدا** ـ وحتّى يكون **اليوم لليوم** ـ ومن يجعل **الضرغام** ، تصيّده **الضرغام**

رأيتك **محض** الحلم في **محض** قدرة ـ وما قتل **الأحرار** ... ومن لك **بالحرّ** ـ **الكريم واللّيم** .

ووضع **الندى** في موضع **السيف** بالعلى مضرٌّ ، كوضع **السيف** في موضع**الندى**

ـ لكن **تفوق** الناس ... كما **فقتهم** ـ أزل **حسد الحساد** ... فانت الذي صيرتهم لي **حُسدا** .

وما **الدّهر** ... أصبح **الدهر** مُنشدا ـ **فسار** به من لا **يسير** ـ **وغنى** به من لا**يُغنّي** **وقيدت** نفسي ... ومن وجد الاحسان **قيداً** ، **تقيدا** .

والإسراف بالجناس والطّباق يدلّنا الى أي مدى وقع المتنبي تحت وطأة عصره البديعي ، اللاهي بصنعة الألفاظ والحروف في الجناس ، ومعاظلة المعاني في الطباق .

ح – **سائر الطبائع** : منها الاكثار من صيغة اسم الفاعل : مريد – هادٍ – مُستكبر – ساكن – مزبد – متعمّد – خاشع – هلكى – سُجّدا – مجرَّد – المشرَّد . تائب – سيد – دائل – فاعل – حسّاد – مغمد – منشد – شمّر – مغرِّد – طائر .

وبعض صيغ الشرط والتمني والنداء ولاستفهام ، مما يُطالع القارىء في معظم الأبيات .

مدى تعبيره عن بيئته :

أ – البيئة السياسية : في ذكر القتال بين العرب والروم – في ذكر الجيوش والخيل والسلاح باسمائه – وفي تشبهه به ، وذكر الملوك وذكر اعــلام القوّاد وبعض المواقع والحروب .

ب – البيئة الاجتماعية : بعض المؤسسات الرّهبانيّة والأردية المأثورة فيها وذكر الأعياد والصَّيد بالباز وأحوال الناس في تعاملهم ، بعضاً ببعص ، كالحسد وما كان يشيع في البلاط وما إليه .

ج – البيئة العقلية : ظهرت في اسلوب القصيدة وبعض التواشيح الفلسفيّة واسلوب البديع المنعكس في الشعر عن واقع العقل في العصر وقدرته على التعقيد والتوليد وما إليهما ، فضلا عن الحكم العامة .

خلاصة عامة : هذه قصيدة نموذجية لشعر المتنبي في عُنجهيّة تجاربه واسلوبه الخطابي المستمدّ من طبعه الملحمي وواقع عصره . وهي لا تعدو أن تكون مجموعة من الأساليب والأفكار التي تحتشد وتتألب لتوليد جوٍّ من الغلوّ الصّاعق ، الفاقد المضمون الانساني لضعف الحقيقة فيه إلاَّ في بعض المفاخر المعترضة .

نموذج من هجاء المتنبي

هجـــاء كافور

باعث النظم : كثر حساد المتنبي في بلاط سيف الدولة ، وطفقوا يحاولون ان يوقعوا بينه وبين الامير بحوادث كثيرة لا جدوى من الاطالة بذكرهـــا . ولقد عقد الشاعر عزمه على مغادرة سيف الدولة بإثرها ، وتوجه الى دمشق ، حيث ألمّت به الحيرة ، لا يدرك مذهباً ، ولا تتقرر له غايه . وفيما هو ، كذلك ، يتميّز غيظه ، اذا بكافور الإخشيدي ، يُنفذ اليه رسولا ، يستدعيه ، ويسلف له الوعود المغرِّرة . فشطر وجهه الى مصر ، وهو يأمل أن يحقق فيها حلم الامارة الذي ما برح يراوده . وما أن أقبل على كافور ، حتى أخذ يزوِّر الأقوال التي توافق هواه ، مسرفاً بتعظيمه، متسخِّراً بما لايؤمن به ، فأذلّ كبرياءه وتبذل ، لكنه لم يحظ بالولاية ، لأن كافوراً، كان يخلف الوعد ، أو يغرِّر به من جديد ، دون أن يدعـــه يهجر مصر . ذلك جميعاً أورى في نفس الشاعر حالة من اليأس نستشفُّها ، خلال القصيدة التي نحن بصددها .

عرض وتحليل : تبدو القصيدة ذات مطلع وجداني ، استهلّها الشاعر بحديث عن حالته ، عبر اختلاف الأعياد عليه ، حتى توهم انه استحال الى صخرة ، لا تطرب او تختلج . فالأحبّة بعيدون عنه ، تفصله عنهم البيداء ، وهو في مصر ، لا ينفك يجمع اموال المواعيد التي يغدقها عليه كافور . ولا يعمّ ان يتصدّى للمدح المباشر ، فيذكر انه نزل بكذّابين ، يأسرون الضيف ، دون ان يُطعموه ، بل على العكس ، فانهم يأكلون من زاده ، ويوهمون الناس بأنهم يبقونه فيهم حبّاً بالضيافة ، متظاهرين بالكرم . والواقع ان هؤلاء القوم هم كرام ، الا ان جودهم هو من اللّسان ، بينما يكون جود الرجال من أيديهم . وهنا ينبري الشاعر له ولأهله بالصور

الكثيرة التشويه والمنكر ، اذ يقول ان الموت ، يكاد لا يقبض نفساً من نفوسهم ، الا ويتوسل بعود ينتزعها به ، لئلا يتدنّس ، بها ، أو يلحق به شيء من اقذارها . ولا يعمّ الشاعر أن ينثني الى كافور ، من جديد ، فيذكر انه زعيم الآبقين ، اي الهاربين من سيّدهم . والعبد مهما ارتقى وارتفع لا يستقيم ، ولا يصلح ، بل ينبغي ان يساق سوقاً بالعصا . فكيف يمكن للمرء ان يحيا الى زمن ، بلغ من الانحطاط ان يتولّى امره العبيد، من دون الأحرار الأفذاذ . فهذا الأسود المثقوبُ مشفرُه ، يستبد بالعبيد العضاريط ، وأنّى له بالمكارم ، وهو عريق بالعبودية ، انحدرت اليه أباً عن جد . وقد طالما أُدميت أُذنه في يد النخّاس، اذ بيع واتُّجر به بفلسين حقيرين. اما في النهاية، فإن الشاعر يفتق له بعذر هو في، الواقع، أشدُّ إقذاعاً من اللّوم نفسه . وذلك أن الفحول البيض يعجزون عن المكارم ، فكيف بالعبيد الخصيان ، الذين دأبوا على ان يَلِغُوا الحياة ولغاً :

عيدٌ بأيّةِ حالٍ عُدْتَ يا عيـــدُ	بما مضى أم لأمرٍ فيكَ تجديـــدُ[1]
أمّا الأحبّةُ فالبَيْداءُ دُونَهُـــمُ	فلَيْتَ دُونكَ بيداً دُونَها بيدُ[2]
لولا العُلى لم تَجُبْ بي ما أجوبُ بها	وجناءُ حرفٌ ولا جرداءُ قيـــدودُ[3]
لم يترُكِ الدّهرُ من قلبي ولا كَبِدي	شيئاً تُتَيِّمُهُ عينٌ ولا جيـــــدُ[4]

---

١ – عيد خبر عن محذوف اي هذا عيد . وقوله بما مضى : أبما مضى فحذف الهمز . يقول : هذا . اليوم الذي فيه عيد . ثم أقبل يخاطب العيد ، فقال : بأية حال عدت علي ؛ أبالحال التي عهدتها من قبل أم حدث فيك أمر جديد ؟

٢ – البيداء : الفلاة . يتذكر أحبته فيقول : اما الأحبة فبعيدون عني اي لم يعودوا علي كما عدت انت فليتك ايها العيد بعيد عني اضعاف بعدهم لأني لا أسر بك وهم غائبون .

٣ – جاب الموضع : قطعه . الضمير من بهاء لوجناء : مقدم عليها . والوجناء : الناقة الشديدة ، وهي فاعل تجب . والحرف : الضامرة الصلبة . والجرداء : الفرس القصيرة الشعر . القيدود : الطويلة العنق . يقول : لولا طلب العلى لم أفارق احبتي ولم تقطع بي ناقة ولا فرس ما أكلفها قطعة من الفلوات .

٤ – تيمه : استعبده . الجيد : العنق . يقول : ان الدهر جرد قلبه عن هوى العيون والاجياد ، لما توارد عليه من نوائبه ؛ فتفرغ عن الغزل واللهو الى الجد والتشمير .

يا ساقِيَيَّ أخَمْرٌ في كُؤوسِكُمـا ... أم في كُؤوسِكُما هَمٌّ وتسهيـدُ[1]

أصخرةٌ أنا ! ما لي لا تُحَرِّكُنـي ... هذي المُدامُ ولا هذي الأغاريدُ[2]

إذا أرَدتُ كُميتَ اللَّونِ صافيـةً ... وجَدتُها وحبيبُ النَّفسِ مفقـودُ[3]

ماذا لَقيتُ من الدُّنيا وأعجَبُـهُ ... أنِّي بما أنا شاكٍ منهُ محسُـودُ[4]

أمسيتُ أروحَ مُثْرٍ ، خازناً ويَـداً ... أنا الغنيُّ وأموالي المـواعيـدُ[5]

إنِّي نزلتُ بكَذَّابينَ ضيفُهُـمُ ... عن القِرى وعن التَّرحالِ محدودُ[6]

جُودُ الرِّجالِ منَ الأيدي وجُودُهُمُ ... من اللِّسانِ ، فلا كانوا ولا الجودُ[7]

ما يقبِضُ الموتُ نفساًمن نُفوسِهِمِ ... إلاَّ وفي يدهِ من نَتْنِها عُـودُ[8]

---

١ – التسهيد : الحمل على السهاد وهو السهر . يقول لساقييه : أخمر ما تسقياني أم هم وسهاد يعني ان ما يشربه لا يزيده الا هماً وسهراً لأن قلبه مملوء بالهموم لا موضع فيه للسرور .

٢ – المدام : الخمر . الاغاريد : الاغاني . يتعجب من حاله وأن الخمر والغناء لا يطربانه ولا يؤثران فيه كأنه صخرة صماء .

٣ – كميت : بلفظ التصغير ، الاحمر فيه سواد يوصف به المذكر والمؤنث واراد خمراً كميت اللون . يقول : اذا طلبت الخمر وجدتها واذا طلبت الحبيب لم اجده . يعني ان شرب الخمر لا يطيب الا مع الحبيب وحبيبي بعيد عني .

٤ – يشكو شدة ما لقيه من نوازل الدنيا واحوالها ، ثم يقول : واعجب ما لقيته منها اني محسود بما أنا شاك منه ، يعني تقربه من كافور ؛ يريد ان الشعراء يحسدونه عليه وهو علة شكواه .

٥ – أروح : من الراحة . المثري : الكثير المال . يقول : انه قد صار غنياً ولكن خازنه ويده مستريحان من نقـل المال وحفظه لأن اموالـه مواعيد كافور ، وهي لا تحتاج الى ان تقبضها يد او يحفظها خازن .

٦ – محدود : ممنوع . اي لا يقرونه ولا يدعونه يرحل في طلب رزقه .

٧ – يقول : الناس يجودون بالطعام وهؤلاء يجودون بالمواعيد . ثم دعا عليهم فقال لا كانوا ولا كان جودهـم .

٨ – يقول: ان ارواحهم منتنة من اللؤم، فاذا هم الموت بقبضها لم يباشرها بيده تقذراً من نتنها بل يتناولها بعود كما ترفع الجيفة .

أكُما اغتالَ عبدُ السُّوءِ سَيِّدَهُ ... أو خانه، فله في مصر تَمْهيدُ [١]

صارَ الخصيُّ إمامَ الآبقينَ بهـا ، ... فالحرُّ مُسْتَعْبَدٌ والعَبْدُ مَعْبُودُ [٢]

نامَتْ نواطيرُ مِصرٍ عن ثعالبِها ... فقد بَشِمْنَ وما تَفْنَى العناقيدُ [٣]

ألعبدُ ليسَ لِحُرٍّ صالحٍ بأخٍ ... لو أنّهُ في ثياب الحُرِّ مولودُ [٤]

لا تشترِ العبدَ إلاّ والعَصا معَهُ ... إنَّ العبيدَ لأنجاسٌ مناكيدُ [٥]

ما كُنتُ أحسَبُني أحيا إلى زمَنٍ ... يُسيءُ بي فيهِ عبدٌ وهو محمودُ [٦]

ولا توهَّمْتُ أنَّ الناسَ قد فُقِدُوا ... وأنَّ مثلَ أبي البيضاءِ موجُودُ [٧]

---

١ – اغتاله: اخذه على غفلة . يعرض بقتل الاسود لسيده واستقلاله بالملك بعده . يقول : أكلما أهلك عبد السوء سيده ، مهد له أهل مصر الطاعة وملكوه عليهم .

٢ – الآبق : الهارب من سيده . يريد ان كل عبد هرب من سيده امسكه كافور عنده واحسن اليه لأنه نظيره في الخيانة فهو امام الآبقين .

٣ – بشم : اخذته تخمة وثقل من كثرة الاكل . اراد بنواطير مصر : ساداتها واشرافها ، وبثعالبها : العبيد والارذال ، وبالعناقيد : الاموال . يقول : غفل السادات عن العبيد فأكثروا من العبث في اموال الناس حتى اكلوا فوق الشبع . وقوله وما تفنى العناقيد ؛ يريد كثرة ما في ايديهم من اموال مصر وانهم كلما اكلوا شيئاً اخلف لهم غيره فلا يكفون عن النهم .

٤ – يقول : العبد لا يؤاخي الحر ولو كان في اصله حر المولد لأن من ألف الدناءه والخسة تسقط مروءته ولا يثبت له عهد .

٥ – مناكيد : جمع منكود : وهو القليل الخير . يريد سوء اخلاق العبد وانه لا يصلح الا على الضرب والهوان .

٦ – احسبني : احسب نفسي . يقول: ما كنت احسب ان اجلي يمتد الى زمن أتحمل فيه الاساءة من عبد، وانا مع ذلك مضطر الى حمده .

٧ – يقول : لم اتوهم ان الناس قد فقدوا فخلت البلاد لمن شاءها ولا ان مثل هذا يوجد في الخلق حتى رأيته على سرير مصر . وكناه بأبي البيضاء هزءاً به .

وأنَّ ذا الأسودَ المثقوبَ مِشفَرُهُ ... تُطيعُهُ ذي العضاريطُ الرِّعاديدُ[١]

جَوعانُ يأكُلُ من زادي ويُمسِكُني ... لكي يُقالُ عظيمُ القدرِ مقصودُ[٢]

مَنْ علَّمَ الأسودَ المَخصيَّ مكرمةً ... أقومُهُ البيضُ أم آباؤه الصِّيدُ[٣]

أم أُذنُهُ في يدِ النَّخَّاسِ داميةً ... أم قدرُهُ وهو بالفلسين مَردودُ[٤]

أولى اللِّئامِ كُوَيْفيرٌ بمعذرَةٍ ... في كُلِّ لُؤمٍ وبعضُ العُذرِ تفنيدُ[٥]

وذاكَ أنَّ الفُحولَ البيضَ عاجزَةٌ ... عن الجميلِ فكيفَ الخِصيةُ السُّودُ!

نقد وتحليل : لا بدَّ لنا من الحديث عن العلاقة التي تجمع بين هجاء كافور وذكر العيد الذي شهدناه في مطلع القصيدة . وقد يخيّل الينا ، حيناً ، ان العلاقة واهية ، أو على الأقل، غامضة . ذلك انه ، ثمّة بُعد سحيق بين الحديث عن العيد، والانفجار بهجاء كافور . إلا أننا اذ نُنعم في هذا البعد، يتحقق لنا انه بعد خارجي، وان العلاقة حميمة بين هاتين الظاهرتين اللّتين توهمان بالتناقض . وذلك ان الشاعر كان يعاني من إقامته في مصر كثيراً من الوحشة والضيق ، الا ان جلبة الحياة التي تصطخب حوله كانت تشغله عن الشعور بهما . ولعله لم يكن ، بعد ، قد يئس تمام اليأس من تحقيق

---

١ – المشفر : شفة البعير . يريد انه مشقوق الشفة فشبهه بالبعير الذي يثقب مشفره للزمام . العضاريط ج عضروط : وهو الذي يخدم بطعامه . الرعاديد : الجبناء ، الواحد رعديد . يقول : ولا توهمت ان هذا الاسود الموصوف بما ذكر يستغوي من حوله من صغار النفوس فيبذلون له الطاعة ويخدمونه بارزاقهم خسة منهم ورهباً . ووصفهم بالعضاريط على جهة الذم والتقريع . يريد انهم صاروا بطاعته كذلك والا فلا عجب في طاعتهم له .

٢ – وصفه بالجوع يريد شدة لؤمه وامساكه فلا تسخو نفسه بشيء . يقول : يمسكني عنده ليمتدح بقصدي اياه فيقول الناس انه عظيم القدر يقصده مثلي ليمدحه .

٣ – الصيد ج أصيد : وهو الملك العظيم . يريد انه لا يعرف المكرمة ما هي لأنه عبد اسود لم يرث مكرمة ولا مجداً .

٤ – النخاس : بائع العبيد . يريد انه مملوك قد اشتري بثمن ان زيد عليه قدر فلسين فلم يشتر لخسته .

٥ – كويفير : تصغير كافور . تفنيد : اللوم والتقريع . يقول: هو أحق اللئام بأن يعذر على لؤمه لعجزه عن المكارم وهذا العذر على الحقيقة تقريع له وتعيير ، ثم صرح بعذره في البيت التالي .

أمنيته . أما في العيد ، فان الانسان يشعر بالخلاء ، وينهض للتداول معها ، متذكراً أحلامه وأمانيه ، فيشتد شعوره بالفشل ، عندما يواجهها .

فالعيد هيأ للشاعر الجوّ الوجداني الذي جعله يلتفت الى نفسه ، متذكّراً طموحه ، ومتذكراً ، في الآن ذاته ، أهله وأحبته ، الذين تركهم ورحل عنهم بعيداً . ان الحديث عن العيد يدل على بدء الرحلة التي نزع منها الشاعر الى الهجاء . ففي البدء لم يكن الشاعر يتميّز غضبه على كافور ، او بالأحرى لم يكن قد تنبّه الى الفجيعة التي تردّى فيها عنده . الا أن خلوته بنفسه تطورت به الى التساؤل عن سبب جفوتها ، حتى انفجر أخيراً بهجاء كافور الذي تقمّص بالنسبة اليه الأسباب التي أدت به الى حالة البؤس . وهكذا ، فان التجربة في هذه القصيدة تتطور تطوراً داخلياً ، بتأثير الطوارىء والبواعث الخارجية .

واذا كان من الشائع ان شعر المناسبات هو شعر صناعة وزلفى، فاننا نتحقق، على العكس ، ان تيار التجربة الداخلي ، يكاد لا يفيض إلا اذا فجّرته حادثة خارجية . فالعيد والوحشة كانا من أهم الأسباب التي أذكت في نفس الشاعر حفيظته على كافور . وينبغي ان نتنبه ايضاً ، الى ان الشاعر كان قد لزم فراشه في مصر تحت وطأة الحمى التي كانت تزوره ، دون ان تخلف وعداً . وقد شعر خلال ذلك بقسوة المرض وعبّر عنه بقوله :

قليلٌ عائدي ، سقمٌ فُـــؤادي كثيرٌ حاسدي ، صعبٌ مرامـــي

ولعل السبب الأهم ، في ذلك جميعاً ، ان المتنبي في تلك المرحلة كان قد أدرك الكهولة ووقف أمام جدار الزمن، فتحقق له أن حياته كانت خدعة من الأوهام والأكاذيب ، وان المعاني التي ما برح يلهج ويُلِـحُّ بها ليست سوى أحلام فاشلة ، وكلام مزوّر كاذب . وقد تولد في نفسه ، مرحلتئذ ، شعور حاد بخبث طبيعة النفس البشرية ، حتى أنه جعل يشك بمن يصطفيه لا لشيء الا لأنه يعلم انه واحد من الأنام.

هكذا نرى ان البؤس الذي شعر به المتنبي ، عبر العيدِ ، كان وليد رواسب نفسية بعيدة ، وركام من الفشل ما برح يلازمه ، منذ ان ادعى النبوءة ، واقتيد الى

السجن ، حتى اذا خرج منه لم ير بدّاً من الاكتفاء بأن يكون شاعراً ، يشاهد أعمال البطولة التي كان يحلم بها تتحقق في سواه ، وليس له من حيلة سوى أن يصف تلك الأعمال ويقول في سيف الدولة ما كان يتمنى ان يغنّيه به الشعراء . إلا ان اقباله على كافور ، وتبذّله في التودد إليه ، كان يمثل الهاوية التي انهار فيها ، إنها هاوية الذل واليأس . فكيف يمكنه ان يوفق بين تفاخره بعزته وكرامته ، وتصاغره لهذا العبد المثقوب المشفر ؟ وهكذا ، فقد تجمعت في نفسه أحقاده الماضية ، جميعاً ، احقاده على سيف الدولة ، وعلى الذين وتروه بحظوته في بلاطه ، أحقاده على سائر الأمراء والملوك الذين هم أحق بضرب السيف من وثن ، أحقاده على الحياة الغبية التي ترفع الذليل وتخفض الأبي ، وأحقاده نفسه على نفسه ؛ تلك جميعاً تسعّرت في أعصابه وقذفت حممها في وجه كافور .

أما الأحبة : وقد نتحقق ذلك من ذكره في البيت الثاني للاحبّة الذين يشير بهم الى سيف الدولة . وينبغي ان نتنبه الى الى ما في هذا البيت من عمق في الدلالة على واقع نفسيته :

أما الأحبّة ، فالبيداء دونَهم   فَليت دونَك بيداً دونَها بيدُ

فلفظة « البيداء » ، تشير الى ما يعانيه من شعور بالاستحالة والندم ، وكأنه طفق يوقن بأن جمال الأيام الماضية لن يعود ، فبينه وبين ذلك الماضي البهيّ صحراء من اليأس والبؤس والمستحيل .

واذا كان بين الشاعر وبين أحبائه ، صحراء من البعد والجفاء ، فانه يتمنى أن يكون بينه وبين العيد ، بيداً تتولّد منها بيد . والواقع ان الشاعر لا ينقم على العيد ، بل يشير به الى مكان حلوله ، أو بالأحرى الى الشخص الذي كان يجاوره فيه . العيد هنا يشير الى كافور . ولنتمثل شدة نقمة الشاعر عليه وقد بدت من خلال صيغة الألفاظ . فهو يتمنى ان يفصله عنه بيد دونها بيد . وقد عمد الشاعر الى اللّفظ في صيغة الجمع ، ولم يكتف بذلك بل كرّره مضاعِفاً معنى الازدراء . ولئن كانت لفظة البيداء في الشطر الأول تمثل الندم ، فان البيد التي تكرّرت في

الشطر الثاني تدل على اللّعنة والسباب والحقد الأسود . فالمتنبي كان يعبّر عن نفسه باسلوب قاتم ، ومن خلال الصيغ اللفظية ، فكأن اللفظة متوترة كنفسه . يبدو ذلك في الأبيات التالية أيضاً ، وبخاصّة في قوله :

أصخرة أنــا ، مالي لا تحرّكـــني   هذي المُدام ، ولا هذي الأغاريــد

وآية هذا البيت في همزة الاستفهام التعجبية التي استهلّ بها ، والتي تدلُّ على ما في نفسه من لبس وتعقد وحيرة . والخمرة التي يعلها لم تعد خمرة زهوٍ وعربدة ، بقدر ما هي خمرة تخدُّر وهرب . الا أن بؤس الشاعر اشتدّ ، حتى ان الخمرة لم تعد تخدّره ، كما أن أغاني الطرب لم تنفذ اليه وتستخفّه ، ولقد تكرّر الاستفهام في البيت ليُضاعف من شدّة التساؤل التي ما برح الشاعر يوحي بهــا ، منذ بداية القصيدة .

ومهما يكن من امر ، فان هذين البيتين يدلان على انهيار في نفسية الشاعر ، وتصارع تحت وطأة الفشل بين الأمل الذي كان يُلِمُّ به في قدومه الى مصر ، والواقع الذي ما برح يتردّى به فيها . فهو أسير ، والأيام تَمرُّ دونه ، بلا جدوى . وقد بدا ذلك في قوله « أم لأمر فيــك تحديد » فكأن الشاعر كان يحيا أبداً ، في حيرة الترقّب ، يستطلع الأيام جديداً ، ينتزعه من هاوية بؤسه .

التصدي لهجاء كافور : بعد أن يعرض لمشكلته بنفسه ، يتصدّى لهجاء كافور مباشرة ، وقد تقمّصت في ملامحه البشعة صورة المأساة التي كان يعانيها . ولعل أهم ما يلومه به أنه يَعِدُه بالحظوة والعطاء دون أن يفي بوعده :

أصبحت أروح مثرٍ خازناً ويــــداً   أنا الغنيُّ وأموالي المواعيـــــدُ

فالشاعر أصبح كثير الغنى ، إذ جمع أموال المواعيد التي أغدقها عليه كافور ، الا أن يديه ما برحتا خاويتين وخزائنه ما برحت فارغة . وهذا البيت يكشف لنا حقيقة نفسية المتنبي . فهو لا يثور على كافور لأنه يرمز الى الظلم والدناءة والغباء ، بل يثور لوتر شخصي ، يثور حباً بالمال . ونفسيّته ، بذلك ، ليست أقل

دناءة من كافور . لقد كانا يتخاصمان في سبيل المال ، كلاهما يتشبث به . فالمتنبي كان يحمل في نفسه حلم الكبرياء والطموح ، ولكنه، في واقعه ، يظهر لنا ، احياناً كثيرة ، في ذل من يستعطي ويقبّل الأذيال . تلك كانت الإزدواجيّة في نفسيّته ، يمثّل في شعره ملحمة البطولة ، وفي واقعه مهزلة الاستجداء ، حتى تولد الشّعر في نفسه من ذلك التنازع الحي ، القاتم ، بين الطموح والعلى ، والذل والهوان . ولعلنا اذا انعمنا ، أيضاً ، يتحقق لنا ان المتنبي لم يكن ينقم في هذه القصيدة ، لأن كافوراً لم يغدق عليه ، بل أن نقمته كانت تتعدّى كافوراً ، أو ترمز به الى ما هو أعمّ وأشمل ، الى الحياة . فالشاعر يحقد على الدنيا كما يحقد على كافور ، لأنها ليست أقل بخلا عليه منه :

ماذا لقيت من الدنيا وأعجبُــــــه أني بمــا أنــا شاكٍ منــه مَحســود

لقد انطلق الشاعر من كافور الى الدنيا ، متسائلا عما لقي منها . فالفشل الذي شعر به في مصر أذكى في نفسه حسرة أيامه الماضية ، فبدا له أنه ما انفكّ طيلة حياته يلاحق سراب الأماني المُخـادعة ، يحسده الناس ، ويتواطأون عليــه ، بينا هو يعيش في جحيم من نفسه . والواقع ان المتنبي عندما وفد الى مصر لم يكن يعوزه المال ، اذ ان سيف الدولة كان قد أغدق عليه منه ، حتى انه « انعل خيله عسجداً » . ذلك يدلنا على ان الشاعر ، خلال هجائه لكافور بالبخل لم يكن يعني ما يقوله من الناحية المادية ، بقدر ما يشير بذلك الى الناحيـــة المعنويـــة . والمواعيد لم تكن مواعيد مــــال ، بقدر ما كانت مواعيــد معنوية ، أشار اليهـــــا المتنبي بقوله :

وغير عجيبٍ أن يزورَكَ ، راجلٌ فيرجــع ملكاً للعراقين واليـــــا

فالشاعر كان يريد أن يحقق ذاته عند كافور ، أكثر مما كان يريد ان يحظى بمال . والواقع ان كافور أوسعه بالمال ، لكنه كان يخشى من طموحه اذا ما حقق له حلمه بالولاية . وكان يتبرر بقوله : « يا قوم من يدّعي النبوءة بعد محمّد ، الا يدعي الملك مع كافور » . من ذلك ، جميعاً يتبين لنا ان اتّهام كافور بالبخـل

كان صورة فنية ، بلاغيّة ، لم تعبِّر عن واقعه بقدر ما يعبر قوله : « ماذا لقيت من الدنيا » . فهذه الصيحة ترمز الى ما كان يعانيه من إحساس عميق بالفشل والتفاهة ، اذ وجد نفسه دون أمل ، لا « أهل أووطن له » . والنقمة التي يتسعّر بها على كافور ، كانت انحرافاً نفسيّاً ، عاناه الشاعر دون أن يدرك أعماق ذلك الشعور ، والجذور الخفية التي تنمو وتتشبّث في نفسه ، منذ ان فجعه الواقع بأحلامه ، إثر ادعائه النبوءة .

الهجاء المباشر : تلك كانت المقدِّمة الوجدانية التي انطلق منها الى الهجاء المباشر الذي استهلّه بقوله :

إني نزلت بكذّابين ضيفُهُم عن القرى وعن الترحال محدودُ

فالشاعر يهجو كافوراً وقومه بالكذب. وهذا المعنى يبدو يسيراً بالنسبة الى المعاني التي كان يألفها الشعر ، عصرئذ ، خاصة شعر ابن الرومي الذي لم يكن يدع رذيلة من الرذائل الموبقة ، إلاّ وينسبها الى المهجو . الا ان هذا المعنى ليس سوى مقدمة للهجاء الساخر المتميز ، الذي سيطالعنا في الأبيات اللاحقة . وهذه اللفظة ، بالرغم من ذلك ، تعبِّر عن الغلو بطبيعة صيغتها الصرفية ، خاصة في الحرف المضاعَف الأصم . والمتنبي لا ينفك يتوسّل بهذه الألفاظ الشديدة ، التي تجسد المعنى بصيغتها ، فضلا عن معناها . فقد شهدنا ذلك في لفظة « بيد » ، وفي لفظة « مواعيد » ، والآن نشهدها في لفظة « كذابين » . الا ان الشطر الثاني يشتمل على اسلوب في الهجاء ، يخالف الاسلوب الذي ظهر لنا في الشطر الأول . فالشاعر ينتقل من النقمة المباشرة ، الى الهجاء المتبطن بكثير من السخرية . فهو يقول انهم لا يقرون الضيف ، كما انهم لا يدعونه ينفذ في سبيله . والآية في هذا البيت انه ينيط بهم البخل ، وفي الآن ذاته ، اللؤم ، في حرصهم على التظاهر بالكرم . وهكذا ، فان الشطر الثاني كان تكراراً للشطر الأول ولكن باسلوب آخر ، اكثر تعقيداً ، وأشدّ اقذاعاً . وهذا الاسلوب شائع في شعره ، جميعاً ، أكان هجاء ، أم مدحاً ، أم رثاء ، حيث يغلب ان يكون المعنى اللاحق ، تفصيلا وتوضيحاً للمعنى السابق ، وأحياناً تكراراً رتيباً له . ومهما يكن ، فان ثورته على الاخشيديين

توهمنا بأنه رجل يثور للصدق على الكذب ، فكان هؤلاء في أبشع صورة للكذب ، وهو في أعز وجه ، لأنه يتميز على الكذابين . إلا أن الحقيقة سرعان ما تظهر وراء هذا القناع الزائف . فالمتنبي لا يثور على الأخشيديين لأنهم كذابون ، بل لأنهم كذبوا عليه . ولو انهم ألقموه ما يريد لكان تجاوز عن كذبهم ، ومدحهم بالصدق ، كما هو شائع في مدائحه .

ويستمر الشاعر في البيت اللاحق بمسخهم وتشويههم اذ يقول :

ما يقبض الموت نفساً من نفوسِهم ، الا وفي يده من نَتنِها عودُ

فالموت يقبض عوداً لينتزع به أرواحهم لشدة قرفه وتقززه منهم . والآية في هذه الصورة ، ان الموت يمثل النتن والتعفن ، أو بالاحرى انه جيفة النتن . وهو ، بالرغم من ذلك، لا يطيق الاقتراب من نفوسهم ، فكأنها أشد قذارة ونتناً من النتن نفسه . لا شك ان الشاعر بلغ في ذلك غاية الاسراف والمستحيل ، الا انه لا ينبغي لنا ان نتولى هذه الصورة بالمنطق ، بل بالاستيحاء . فهي لا تدلُّ على قرف الموت منهم بقدر ما تدل على شدة كره الشاعر لهم . ان الكراهية هي التي فتقت للشاعر بهذه الصورة المقذعة . وهذا يدلنا على ان الشعور والخيال كانا متوحدين في نفس الشاعر . الأول فاض بالوتر والحقد ، والثاني أبدع الصورة المشوَّهة الماسخة . هذه الصورة متولدة عن عصب اسود وخيال كريه .

التخصيص بعد التعميم : في الأبيات السابقة كان الشاعر يتحدث عن الأخشيديين، عامة ، او بالاحرى كان يشير الى كافور ، من بينهم ، دون ان يعيِّنه . أما الآن فقد شَطَرَ اليه بالذات ، ممهّداً بسيرته :

أكلما اغتالَ عبد السوءِ سيِّدَه أم خانَه فله ، في مصر تَمهيدُ

صار الخَصيُّ إمامَ الآبقين بها فالحرُّ مستعبدٌ والعبدُ مَعبودُ

في البيت الأول يذكِّر كافوراً بماضيه ، فهو عبد اغتال سيِّده وغَدَر به

ليتولى الحكم من دونه . أما في البيت الثاني ، فانه يستعيض عن اسمه بلفظة الخصيّ، كما كان قد استعاض عنه بلفظة عبد السوء في البيت الأول . وهذه اللفظة تطعن في احشاء كافور طعناً . ذلك انه يتهمه فيها برجولته ويعيّره باعظم صفة تَعْتَزّ الانسان . ولعلّ أذى هذه الطعنة يشتد عندما نتمثّل هـذا الخصيّ النتن يستبدّ بالأحرار الأشداء الصلب . وهـذه الألفاظ التي تؤذي بلفظها تتردّد ، غالباً، في شعره . فقد ألمّ بلفظة « عبد » ثلاث مرات خلال الأبيات السابقة ، كما انه سيلمّ بها مراراً كثيرة في الأبيات اللاحقة . وهناك لفظة « الخصي » التي أشرنا اليها ولفظة الحرّ التي تذكره بجرحه ، بالاضافة الى لفظة الآبقين ، وهي تصف كافوراً بذاته ، لأنها تشير الى العبد الذي هرب من سيده . هذه الألفاظ تساور الشاعر كالأفعى ، لأنها تواجهه بواقع يود ان يتحرّر منه ويخفيه .

الوحدة النفسية واختلاف المعاني : ويجدر بنا الإلتفات الى هجاء المتنبي لكافور بأصله الوضيع ، وهو ما برح يفتخر بأن قيمته ليست في أجداده بل بنفسه [1] ، وما برح يدعي بانه ليس بقانع من كل فخر بان يعزى الى « جدٍّ هُمام » . فكيف نوفق بـين هـذين الرأيين المتناقضين ؟؟ الواقع ان الشاعر يعبّر عن الواقع الذي يعانيه تحت وطأة التجربة التي تستبد به ؛ لهذا نراه يلم في قصيدة لاحقة بمعنى يخالف المعنى الذي كان قد ألمّ به في قصيد سابقة . لقد قال ابو العلاء في بيت من إحدى قصائده :

وإني وان كنتُ الأخيرَ زمانُـه   لآتٍ بما لَم تستطعـه الأوائِـلُ

فهو هنا يتوهم انه اعظم الناس ، جميعاً . ولا نعتّم ان نراه في قصيدة لاحقة يتمثل لنا بصورة تناقض الصورة التي كان قد ظهر بها تمام التّناقض ، اذ يقول :

لو كانَ كـلُّ بني حواءَ يشبهُني   فبئس من وَلَدَت للنـاس حوّاءُ

---

١ – ما بقومي شرفت ، بل شرفـوا بي   وبنفسي فخـرت لا بجـدودي

او قوله :

ولست بقانـع من كـع فضـل   بأن أعزى الى جـد همـام

وقد كان الشاعر في البيتين ، جميعاً معبّراً عن واقع نفسه ، بالرغم من التناقض الظاهر . ذلك ان الشعر هو تعبير عن يقين اللحظة النفسية وليس عن اليقين المطلق الذي ينتظم من خلال مبدأ عام . وهكذا ، فان الشاعر نظر الى عزة الاصل نظرتين ، مختلفتين ، لانه عبَّر عنهما من خلال لحظتين تفسيتين مختلفتين .

إن الشعر ، كما ذكرنا مراراً ، لا يعبِّر عن الحقائق العلمية المطلقة ، وانما يعبر عن حقيقة فنية ، عن لحظة نفسية يؤمن بها ، ثم انه قد يتنكر لها في لحظات أخرى تحت وطأة حالة نفسية مختلفة . ولعله لا يخلد إلا بما يعبر عنه من هذه الحقائق الهاربة ، التي تمدُّ لحظاتها في واقع النفس . وهذا ما نفهمه إذ نقول إن الشعر تعبير عن واقع النفس بصدق ويقين .

وهكذا نفهم ان المتنبي كان شاعراً في هجائه لكافور باصله وكان شاعر ايضاً عندما تنكر للاصل في قيمة الانسان لأنه كان يعبر عن حالتين نفسيتين صادقتين وإن كانتا متناقضتين .

فلذة بديعيّة: وجرياً على اسلوبه الشائع في استنفاد المعنى على دفعات او بالأحرى على مراحل ، خلال أبيات عديدة ، نراه يتابع حديثه عن عبودية كافور وكأنه أعيته العبارة الرشيقة أو أعياه الابتكار في هذا المعنى . فامتطى اليه البديع وهو آفة الشعر عصرئذٍ :

العبدُ ليس لحرٍّ صالح بأخٍ ... ولو أنه في ثياب الحرِّ مولودُ

لا تشترِ العبد إلا والعصى معه ... إن العبيدَ لانجاسٌ مناكيدُ

ان قوله العبد ليس صالح لمؤآخاة الحرِّ يعني ان التطبُّع في الانسان لا يغلب الطبعِ . فان المرء عندما يُولد تفدُ معه الى هذا العالم أهبة تجعله ذا خُلُقٍ حميدة أو ذا خُلُقٍ سيئة . ومهما حاول ان يصلح من أمره ، فانه يتظاهر بذلك ، ولكن عندما تشتد عليه أزمة الأشياء ، فإن طبيعته القديمة ، تعود فتنفجر وتعلن عن ذاتها . والألفاظ التي نشهدها في هذا البيت من مثل « العبد » « والحر » « والصلاح »

« والاخوة » تكثر في القصيدة التي نحن بصددها ، لأن الشاعر يعرف كيف يعبر بألفاظ توافق مقتضى هجائه وإقذاعه .

سوقه بالعصا : وبعد ان يعلن هذه الحكمة البديعيّة ، ينفذ الى حكمة أعم وأكثر تأثيراً من الحكمة السابقة ، عندما يحذر الناس من شراء العبد دون عصا يساقُ بها . فهو يريد ان يقول ان العبد لا يستحق العرش إنما العصا . وهذا البيت يبدو تقريرياً ، لا مبالياً ، يظهر الشاعر فيه كأنه عالم يقابل بين الظواهر ويستنتج منها حكماً عاماً . لقد شاهد كثيراً من العبيد الذين بدا لؤمهم ونجاستهم ، فخلص من ذلك الى ان العبد ينبغي ان يعامل وفقاً لطبيعة نفسه ، فيساق بالعصا . الا أنه وراء هذه اللامبالاة الظاهرة ينطوي الشاعر على كثير من اللؤم المشوب بالسخرية الحادة . وكأنه يريد ان يقول ان هذا الخصي الذي يتربع على عرش السلطة ، أحق ان يساق كالبعير بالعصا . وهذه الصورة ، صورة من يساق بالعصا ، ليست الا صورة حيوان كالجمل او البقرة او الحمار . لقد جعل كافوراً حماراً باسلوب غير مباشر ، هو اسلوب التورية. وهذا ما يختلف به عن ابن الرومي الذي يتوسّل الشتيمة السافرة التي تتفق مع تشاؤمه وعصبيته كقوله :

إن للحظّ كيمياءَ إذا ما مسّ كلبـــاً أحـــاله إنسانـــــــــاً[1]

ويلفتنا ايضاً في ذينك البيتين لفظتا « أنجاس» و« مناكيد » وقد وردتا متلاحقتين ، متكاملتين في شدّة الدلالة ، وخاصة بفضيلة وزن مفاعيل الذي يدل على المبالغة في طبيعة صياغته الصرفية .

ولا يكاد يتصور المتنبي وهو شديد الفخر والتشوّف بنفسه ، ان عبداً يهينه . فانه يفضّل الموت على ذلك .

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمـــــنٍ يسيءُ بي فيه عبدٌ وهو محمـودُ

---

١ – نرى في ابيات أخرى ان المتنبي توسل بالفاظ ذات هجاء سافر كقوله :

أرانب غــــير انهــم ملــوك مفتحــــــة عيونهــــم نيــــــام

مأساة القيم : هذا البيت يُطلعنا على ملمح من ملامح مأساة المتنبي ، وهي مأساة القيم التي انهارت وتناقضت وتبذلت ، حتى أصبح كافور ، وهو أحطُّ الناس ، ملكاً يستبدُّ بالمتنبي ، وهو اعظمهم وأشرفهم . انها مشكلة الاغتصاب للقيم ، مشكلة تقدير الانسان بانسانيته . وهي تدل على ان العصر عصرُ تدهور وانحطاط ، كما يقول في بيت آخر :

انا في أمَّة تداركهـــــا الله غريبٌ كصالـــح في ثمـود

أو كقول ابن الرومي في هذا المعنى :

وأُناس تغلّبوا في زَمـــــانٍ أنا فيه وفيهـم ذو اغتـــرابِ

هذا ما نشهده جميعاً في قوله :

ما كنت أحسبني أحيا إلى زمــــنٍ يسيءُ بي فيه عبدٌ وهوَ محمــــودُ

ولا توهَّمت أن الناس قد فقدُوا وإن مثل أبي البيضاءِ مــــوجـودُ

وأنَّ ذا الأسودَ المثقوبَ مشفـــــره تطيعه ذي العضاريطُ الرعــاديـدُ

وكما تهزَّأ المتنبي على كافور عندما تحدث عن آبائه البيض وأجداده الصيد ، وكما تهزأ على الذين يعبدونه ، نراه الآن يلذعه بدعوته إيَّاه «أبا البيضاء» ؛ والهجاء هنا في تناقض واقع سواده مع ما ينعته به من نعوت ، ظاهرة الكذب . ولكنه سرعان ما يأتيه بالنعت الصحيح ، اذ يذكر عبوديته وينعته بالسواد ثم يظهر انه عبدٌ عريق العبوديّة ذو مشفر مثقوب . وكما تراءى لنا قبل ، انه جعل كافوراً حماراً نراه الآن يستعيد هذا المعنى ، لأن لفظة المشفر ليست للانسان ، بل للبعير .

العضاريط : ولا يقف المتنبي في هجائه عند كافور بل يتعداه الى من ينقادون له ويعبدونه ، فيقول ان فرائصهم ترتعد ارتعاداً لجبنهم ، وانهم يصطكون من الرعب ، دون ان يكون لكافور هيبة حقيقية . وقد جعل هؤلاء الذين ينقادون له عضاريط وهو جمع عضروط أي الرجل الذي يشتغل بطعامه . وهذان النعتان يمثلان أحقر

ما يمكن أن ينعت به انسان ، عصرئذ . فان الرجل الذي يعمل ليأكل هو رمز للشخص الذي انهارت نفسيته وطموحه ، وزالت شهامته ، فلم يعد يهمّه شرف العيش بل لقمته أكانت ذليلة أم شريفة . هـذا الشخص خاصة بالنسبة الى المتنبي لا قيمة له اطلاقاً ، لأنه يعتقد ان قيمة الانسان في طموحه وشرفه وكبر نفسه :

غير ان الفتى يـلاقي المنـايـا　　كالحات ولا يـلاقي الهـوانـا

أو لم يقل عنترة أيضاً :

إني أبيت على الطَوى وأظلّـه　　حتّى أنال به كريـمَ المأكـل

توتر القيم : فالمشكلة كما تبدو من خلال هذا البيت والقصيدة جميعاً ، هي مشكلة كافورية . أما جوهرها فهي تلك المأساة التي تختلف مظاهرها عصراً بعـد عصر ، ولكنها تلبث حيّة دائماً ، تلك مشكلة الذل الذي يستبد بالشرف ، الشخص الذي لا فضائل له ، وقد قدر له ان يستبد بذي الفضائل ، ان يكون خصياً وأن يستبد بمن تعتزهم رجولتهم . ولقد ألمح المتنبي الى ذلك في بيت آخر اذ قال :

ومن سَخَفِ الدنيا على المرءِ أن يرى　　عدواً له ، ما من صداقتـه بُـدُّ

والعدوُّ ، هنا ، يدل على النقيض ، أي ان تكون كريماً وتضطر ان تنحني الى البخيل ، وان تكون شجاعاً وتضطر ان تساير الرعديد . واذا أردنا ان نتعمق في جوهر هذا الأمر ، نبصر فيه وجوهاً أخرى لهذه المشكلة الكافوريّة ، نبصر فيه مأساة أثينا عندما استبد بها كوافير روما ، ومأساة التّتر والزنج والمماليك والبربر والمغول ، عندما استبدوا بمدن الحضارة الانسانية ، تلك مأساة القوّة التي تسيطر على الحق والشرف الضعيفين . وهكذا تصبح مأساة المتنبي بكافور ، مأساة التاريخ بنفسه . وقد كان المتنبي يدرك ذلك اذ أدرك ان قضيته مع أبناء عصره ، ليست مع كافور واحد وانما مع جماعة من اتباعه ، مع جماعة اليهود ازاء المسيح . وهـذا ما نفهمه عندما نقول ان الشعر الخالد هو تعبير عن توتر[6] القيم في النفس .

ان صراع المتنبي مع ما في نفسه من مثل الكبرياء والطموح والأنفة ، ومع ما في واقــع كافور من خزي ونــذالة ، ولّد الحالة الشعرية التي خلدها في هذه القصيدة.

وأشد ما تشخص مأساة المتنبي ، عندما يذكر اسوداد كافور الخصيُّ وآباءه العبيد واذنه التي أدمتها يَدُ النخاس خلال اشترائه وبيعه في سوق الرقّ :

من علَّم الأسودَ المخصيَّ مَكْرُمَةً	أقومُه البيضُ ، أم آباؤه الصيــد
أم أذنه في يد النخّاس داميــــــةً	أم قدره وهو بالفلسين مــردود
أولى اللئــام كويفير بمعــــــذرةٍ	في كل لؤمٍ وبعض العذر تفنيــد
وذاك ان الفحولَ البيضَ عــاجزةٌ	عن الجميل ، فكيف الخصية السود؟

هذه الأبيات الأخيرة تشتمل على ملامح المأساة ، جميعاً ، اذ نرى فيها لفظة « الأسود » تجتمع مع لفظة « الخصيّ » ثم تلحق بها لفظة « النّخّاس » « والاباء الصيد » وخاصة لفظة « الفحل » التي تصفع كافوراً صفعاً برجولته ، وقد قذفها المتنبي في هذه الصورة المتوالية حتى استنفد جميع ما في نفسه من احتقار لذلك الرجل الذي تمثّل للمتنبي فيه مسخٌ انسانيٌّ . انه الانسان عندما يشتد ساعداه وتنحطُّ نفسه ورجولته وأخلاقه .

حكم عام : عرفنا ان المتنبي كثير الصَخَب في فخره وفي رثائه وفي مدائحه . وقد ارتسمت له في الناس صورة فارس رفيع الرأس ، شموخ الأنف ، لا تظهر المأساة الانسانية ولا الوجع الانساني على ملامحه . فان صح ان مدائحه تتصف بعنجهية عطلت في شعره الصدق والوَتَر الانساني والرعشة الحميمة ، فان المتنبي،في احيان اخرى ، يجد نفسه التي أضاعها في صناعة المدح والرثاء . فهو اذ يلتفت الى واقعه وأحلامه الكبيرة ، يتذكر أولئك القوم اللّئام وعمره الذي يهبــه ايّاه الصغار النفوس ، عندئذ يتذكر مأساته بنفسه وغربته في هذه الحياة فيفيض حقداً وشتائم تحوّلها كيمياء عصبه الخلاق الى فن انساني جميل . وهكذا ، رأينا ان القصيدة التي قذف بها حِمَمَ نفسه ، تختلف من حيث صدقها وابتعادها عن المماضغات المعنوية ، عن سائر قصائده .

وبعد ، فان كافوراً هذا ، لم يكن الا ذات المتنبي الثانية ، وسورة الرذيلة والانحطاط التي شدّت به من أوج عظمته عند سيف الدولة الى قعر الذل عند كافور . وأيّاً ما كانت الحال فان المتنبي عرف في هذه القصيدة ان يسوي شعراً هو تعبير عن واقع نفس وليس تأليفاً لمعانٍ يعرفها في ذهنه .

الطبائع الفنية :

١ – **اللفظة المفردة والمركبة** : قد لا تنطوي اللّفظة المفردة على قيمة بذاتها ، إذ لا شأن فنيّاً لها . ومع ذلك ، فإنّها تختص ببعض الطبائع في سياقها المأثور ، العام ، تنمُّ عن وجه من وجوه العمل الفنّي الخاص بالشّاعر . وقد تكثُر الألفاظ العسيرة ، المتجهّمة في شعر الوصف البدائي ، فيما تغلب الألفاظ الذّهنيّة القريبة المتناول على الشّعر ذي النّزعة الفكريّة أو النّفسيّة .

وقد تميّزت اللّفظة المفردة في هذه القصيدة بما يلي :

– **المعنى المباشر** : أي أنّها لا تُحمل على غير معناها ولا يشتقُّ لها الشّاعر قدرة إيحائيّة بذاتها . نقع على ذلك في مثل قوله :

« مضى – أمر – تجديد – الأحبّة – العلى – قلبي – كبدي – خمر – كأس – مدام – أغاريد – . . . » فهذه الألفاظ وسواها اقتصرت على مدلولها ، وهي أشبه بالحجارة التي لا تتخذ شكلاً إلاّ بعد أن تُبنى في بنائها . إلا ان تكراره للألفاظ التاليه جعل للفظة المفردة بعض القيمة بذاتها : « خصيّ – عبد – حُرّ – آبقون . »

– **المعنى الإيحائيّ** : وإذا نظرنا إلى اللّفظة المفْردة عندما تلج في الجملة ، أي عندما تُركّب مع سواها ، نجد أنّها تكتسب معنى إيحائيّاً ، بالإضافة إلى معناها الأصيل . فلو نظرنا إلى قوله :

« **عيد بأيّة حال عدت يا عيدُ** » لبدا لنا أنّه تصرّف بلفظة « عيد » تصرُّفاً

إنفعالياً ، ذاتياً ، إذ استهلّ بها في مطلع البيت للتدليل على وقعه الخاص بنفسه وارتباطه به ارتباط وحشة وحسرة وندم . وتقديم هذه اللّفظة كان تعبيراً عن اللّحظة النّفسيّة أو الباعث الأول المباشر لتجربته . وبذلك خرجت تلك اللّفظة النّثرية عن ركودها ودلالتها الشائعة واتخذت معنى الأزمة النّفسيّة وبعدها . وإن تكرارها ليفيد ، كذلك ، الالحاف والتوتّر والتلهّج بالهمّ الطّاغي على أفق النّفس .

أو إلى قوله :

أما الأحبّة ، فالبيداء دونكم فليت دونك بيداً دونها بيدُ

فإن لفظة بيداء أو بيد حملت من خلال أدائها في هذا البيت على معنى هو أنأى من معناها المباشر ، إنه معنى الفراق والنأي واستحالة اللّقاء أو عسره ، فيما اشتملت لفظة بيد على معنى النّقمة واللّعنة والشّتيمة .

ومعظم الألفاظ في القصيدة تبدو متحرّكة ، منفعلة بانفعال الشّاعر ، تكتسب من انخراطها في سلك النّظم بعداً جديداً يضاف إلى معناها من الظّلال النفسيّة التي تواكبها ، كما سنتبيّن ذلك في حديثنا عن وسائل التجسيد ، وكما نرى في احصائنا للأساليب البيانيّة التي ألمّ بها تعبيراً عن انفعالاته .

٢ ــ سائر أساليب التعبير :

أ ــ **الاستفهام** : تخلّل الاستفهام في ادواته المتعدّدة معظم أقسام القصيدة بالزام من طبيعة التجربة المعبّرة عن السّخط والنّقمة والحيرة والتساؤل . وقد يتبيّن ان الاستفهام هو الوسيلة الاكثر تواردا ، يورده وفقاً للاحوال والموجات النّفسيّة التي تعتريه . مثال ذلك في قوله :

ــ **عيد بأية حال عدت يا عيد** : وقد جاء الاستفهام بلفظة « أيّة » ، دالاً على اللبس والحيرة وافتقاد الأمل ، وربّما السّخط والثّورة .

– **بما مضى أم لأمر فيك تجديد** : واداة الاستفهام، هنا، «أم» ، وهي تدلُّ على التفصيل والترجيح ، فضلاً عن الحيرة والتوقع . والقوّة الإيحائيّة ، في البيت ، جميعاً ، تأدّت من صيغته الاستفهاميّة إذ أخرجت معناه عن التقرير والرتابة وبثّت فيه حركة إنفعاليّة ، هي تجسيد لانفعالات الشّاعر المشبعة بروح الثورة والنقمة والوتر .

– **يا ساقييّ أخمر في كؤوسكما أم في كؤسكما هَمٌّ وتسهيد** : والاستفهام في هذا البيت مكرر ، مضاعف بأداتين هما الهمزة وأم . الأولى أفادت السؤال والتعجّب والتّفصيل والتّرجيج ، محوِّلةً المعنى عن ذاته إلى نقيضه ، أي معنى السُّرور الملازم للخمرة إلى معنى الهمِّ الّذي يضاعف من الحيرة والعذاب . فخمرة العيد استحالت إلى خمرة بؤس ، عبر هالة من الدّهشة والثّورة .

– **أصخرة أنا ؟ ما لي لا تحرّكني ؟** ... وفي هذا الشّطر تقدّم المسند أي الصخرة ، على المسند اليه ، وسبق بهمزة استفهام تنطوي على معنى التعجّب والنّقمة ، ثم تضاعف ذلك بلفظة : « ما لي » إذ أفادت الدّلالة على الشكّ بالذات وتبدُّل الحال .

– **ماذا لقيت من الدُّنيا ؟** ووقع هذه الجملة يوغل في النّفس من ذاتها وممّا سبقها من صيغ التعجّب والدّهشة ، كما أنه يمثّل نموّ التجربة وتصاعدها من الغرض الذّاتي الخاص إلى الغرض المصيري العام .

– **أكلما اغتال عبد السُّوء سيده أو خانه** : والتساؤل يفيد ، هنا ، السّخط والزّراية والثورة ويضفي على المعنى التوتر ويجعله تعبيراً انفعالياً ، بدلاً من أن يكون تعبيراً ذهنيّاً ، راكداً .

– **من علم الأسود المخصيّ مكرمة ؟ أقومه البيض أم آباؤه الصِّيد ؟** وللاستفهام في هذا البيت ثلاث أدوات هي «من» « والهمزة » « وأم »، وقد أفادت الأولى التعجّب الانكاريّ ، فيما أدّت الأخريان معنى التّفصيل ، مغالية في المعنى

باستدراك وجوهه المتباينة . وقد الحف الشّاعر في ذلك ، خلال البيت اللّاحق إذ قال :

– أم اذنه في يد النخّاس ، دامية ، أم قدره ، وهو بالفلسين مردود

وعلى الجملة ، فإنّ الاستفهام مثّل القوام الأهم للعبارة ، مجسّداً تجربة النّقمة والحيرة والثّورة والدّهشة ، وهي الحركات الانفعالية الأساسية الّتي صدرت عنها التجربة . أما أدواته فهي على التوالي : أيّة – أم – الهمزة – أم – الهمزة – ما لي – ماذا – الهمزة – من – الهمزة – . أم – أم – أم – وقد تردّدت الهمزة أربع مرات وأم خمس مرات ، فيما تخلّلت العبارة سائر الأدوات الاستفهاميّة بشكل منفرد . فالهمزة هي الأداة المباشرة له ، أمّا «أم» فقد رفدتها وغالت بالتفصيل والتّرجيح .

ب – **التمني** : واذا كان الاستفهام يمثّل معالم الحيرة ، فإن التّمنّي يجسّد عالم اليقين في نفسه . وأحدهما هو سبب للآخر ونتيجة له ، في آنٍ معاً . ونقع على التّمنّي في مثل قوله :

– **فليت دونك بيداً دونها بيد** : واداته المباشرة هي ليت ، دلّ بها ، من خلال التمنّي ، على النّقمة واللعنة .

– **فلا كانوا ولا الجود** : والتمني هنا ينطوي ، كذلك ، على معنى السّخط والشتيمة .

ج – **أفعل التفضيل** : وذاك في قوله : أمسيت أروح مثر خازناً ويداً .

د – **التفصيل** : كقوله : أما الأحبّة ، فالبيداء دونهم – خازناً ويداً – عين ولا جيد – هم وتسهيد – أقومه البيض أم آباؤه الصّيد – أم اذنه في يد النخّاس ، دامية ؟ وذاك ان الفحول البيض . . . »

هـ – **أمثلة المبالغة** : وهي صيغة لفظيّة تؤدّي الغلوّ بلفظها المباشر . وقد وردت في مثل قوله :

– **ولا جرداء قيدود** : ووزن فيعول يفيد الغلوّ بطبيعة صياغته .

ـ **إني نزلت بكذابين** : وزن فعال في كذّابين .

ـ **تطيعه ذي العضاريط الرّعاديد** : وقد تجسّد الغلوّ بوزن مغاعيل المكرّر .

ـ **أم اذنه في يد النخّاس** : وزن فعّال .

و ـ وهناك أساليب أخرى **كالنداء** : « يا ساقيّ ـ يا عيد » **والوجوب للإمتناع** : « لولا العلى » **والكنية** : « أبو البيضاء ، **والتّصغير** : « كُويفير » .

ز = **صيغة الجمع** : وهناك اسلوب خاص ابتدعه الشّاعر ، وقد افاد منه الغلوّ وشدّة الانفعال من صيغ الجمع المنفرد أو المكرّر ، كقوله :

ـ **فليت دونك بيداً دونها بيد** .

ـ **أخمر في كؤوسكما** : وقد أورد لفظة الكأس بصيغة الجمع للتدليل على شدّة إقباله على الخمرة دون أن تجديه نشوة ولذّة .

ـ **ولا هذي الأغاريد** : ووزن مفاعيل أفاد هنا الكثرة .

ـ **وأموالي المواعيد** .

نامت نواطير مصر عن ثعالبها ، فقد بسّمن وما تغنى العناقيد

ـ ان العبيد لأنجاس ، مناكيد ـ تطيعه ذي العضاريط الرّعاديد

ـ أولى اللّئام ـ ان الفحول البيض ـ فكيف الخصية السّود

واذا كان الجمع يؤدي ، عامّة ، معنى الكثرة ، فإنه يؤدي ، هنا ، بالإضافة اليها معنى الغلوّ والشدّة .

ح ـ **النعوت** : وقد ورد بعضها منفرداً كقوله :

ـ الأحبّة ـ حبيب ـ مفقود ـ شاك ـ محسود ـ الغنيّ ـ كذّابين ـ الخصيّ ـ

الآبقين — الحر — مستعبد — معبود — مولود — محمود — الأسود — المثقوب — جوعان — عظيم — مقصود — الصّيد — مردود — اللئام .

ويبيّن ان هذه النعوت تتفاوت قيمة بلاغيّة ، إذ أتى بعضها بصيغة المفرد الباهتة وبعضها بصيغة الجمع الدّال على الكثرة . إلا ان الشّاعر ضاعف من وقع بعضها بتكراره في صيغة المفرد أو الجمع كقوله :

— وجناء حرف ولا جرداء قيدود — أنجاس مناكيد — العضاريط الرّعاديد — عظيم القدر ، مقصود — الاسود الخصيُ — الفحول البيض — الخصية السُّود—

ط — **الوزن والقافية** : تجري القصيدة على وزن البسيط ، وهو أشبه بالوزن الطويل والكامل في تيسُّره للنبرة الخطابيَّة ، كما ان القافية المضمومة الرَّويّ ، المسبقة بالياء تؤدي ايقاعاً شديداً ، تخرجه عن رتابته بعض صيغ الاستفهام والرَّجاء والتمني والنداء والنّفي والاستثناء ، كما قدّمنا . واذا كان للوزن والقافية شأن في كل قصيدة ، فإن الشّاعر لم يكل أمر الايقاع لهما وحسب ، بل انّه اشتقّه اشتقاقاً نفسيّاً متنوعاً بفعل تلك الصّيغ .

٣ — **أساليب التجسيد :**

أ — **الفكرة والعاطفة والخيال** : قامت تجربته على الانفعال العام الّذي ينتظمها منذ مطلع القصيدة حتى نهايتها ، وهو انفعال ينداح في أمواج نفسيّة تتدافع ، بعضاً إثر بعض ، من التعجّب والحيرة في المطلع ، إلى التمنّي في البيت الثّاني ، إلى الوجوب والامتناع في الثالث إلى التّقرير فيما يليه. وقد نقل انفعاله بالفكرة حيناً، والصّورة ، حيناً آخر . ففي البيت الأول يغلّب الفكرة ، ويسكبها في قالب التعجّب ، دون أن يلجأ فيها إلى الخيال . أما في البيت الثّاني ، فإنه يعمد إلى نوع من الخيال الحسّي الشّديد الانفعال بقوله : « فيا ليت دونك بيداً دونها بيدُ » ، محلاً الصورة محلّ الفكرة ، مترجماً الانفعال بمشهد يجسّده .

والقصيدة ، جميعاً ، تترجّح بين هذين التّيارين ، يتغلّب أحدهما ، حيناً ، والأخر ، حيناً آخر .

ب ــ **الصورة أو الكناية** : ونقع على الصّور المرتسمة بشكل كناية في مثل التعابير التّالية :

وجناء حرف ولا جرداء قيدود.

وقد تكنّى بالجوبان على متن النّاقة عن الرّحيل الدّائم في سبيل تحقيق المطامع .

ــ **لم يترك الدّهر من قلبي ومن كبدي شيئاً تتيمه عين ولا جيد** : تكنّى بالعين والجيد عن الحب والعشق .

ــ **أخمر في كؤوسكما** : اتخذ الخمرة كناية عن اللّذة والسعادة ــ ومثل ذلك قوله : كميت اللّون ، صافية ــ

ــ **ما يقبض الموت نفساً من نفوسهم ، إلا وفي يده من نتنها عود** : للتدليل على القرف والاحتقار وما اليهما من خلال مشهد يرمز إليهما .

ــ **لا تشتر العبد إلا والعصا معه** : للتدليل على أنّه طبع على طبائع البهائم وأنّه يساق مثلها بالعصا .

ــ **أم أذنه في يد النّخّاس ، دامية** : للتدليل على عبوديّته .

والخيال الرّائي على هذه الصّور ليس خيالاً ابتداعياً ، بل خيال انتقائيّ يفيد من المشاهد الحسيّة ليجسّد من خلالها الأحوال النّفسيّة .

ج ــ **المقابلة** : وهي وسيلة يفيد بها المعنى من المقارنة بين معنيين ، كقوله :

ــ **بما مضى أم لامر فيك تجديد** : حيث عارض بين الماضي والحاضر .

ــ **أما الأحبة فالبيداء دونهم ، فليت دونك بيداً دونها بيد** : وتقوم المعارضة بين الأحبّة والأعداء الّذين رمز اليهم بالعيد الذي حلّ عليه فيهم .

ــ **أخمر في كؤوسكما أم في كؤوسكما همّ وتسهيد** : من المعارضة بين الخمرة والهمّ .

ــ **وجدتها وحبيب النّفس مفقود** : من المقابلة بين يسر العثور على اللّذة وعسر العثور على الحبيب اي على الهناء .

ـ **وأعجبه أني بما أنا شاك منه محسود** : من المقابلة بين الشكوى والحسد .

ـ **أنا الغنيُّ وأموالي المواعيد** : بين الغنى وأموال المواعيد .

ـ **عن القرى وعن الترحال** : بين القرى والترحال .

ـ **جوعان يأكل من زادي ويمسكني** : من المعارضة بين الأكل من زاده واحتجازه .

د ـ **الطباق** : وربمّا توحّدت نزعة المقابلة واتفقت مع الطّباق ، وهو الاسلوب البلاغي الّذي يجسّدها ، كما في قوله :

ـ « ما مضى وتجديد ؛ ـ خمرة وهم ـ وجدتّها مفقود ـ شاك محسود ـ القرى والترحال ـ الأيدي واللّسان ـ الحرُّ والمستعبد ـ العبد والمعبود ـ يسيء ومحمود ـ فقدوا وموجود ـ يأكل ويمسك ـ الأسود والأبيض ـ الفحول البيض والخصية السُّود » .

وتردُّد أساليب الطّباق يوافق طبيعة التجربة الجدليّة القائمة على التأكيد والنّقض .

هـ ـ **الجناس** : لم يكلف الشّاعر بالجناس كلفه بالطّباق لانصرافه إلى الهموم النّفسيَّة عن الهموم البيانيَّة الخارجيّة . ونجد تواشيح من الجناس في قوله :

ـ عيد بأية حال عدت يا عيدُ ـ البيداء ـ بيداً دونها بيد ـ لم تجب بي ما أجوب بها .

ـ جود الرجال وجودهم من اللّسان . فلا كانوا ولا الجودُ ـ مستعبد ومعبود .

العبد ليس لحرٍّ صالح بأخ لو أنّه في ثياب الحرّ مولود

٤ ـ **القصيدة وتأثير العصر**: لا نعثر ، في هذه القصيدة ، على تأثير ظاهر للبيئة الماديّة لأنها قصيدة هجائيَّة وليست وصفيَّة . الا انها حافلة بتأثير البيئة الاجتماعية الذي يظهر فيما يلي :

- في تمثيل الفساد السياسي حيث جعل العبيد يغدرون بأسيادهم ويحلّون من دونهم .
- في اختلال القيم الاجتماعية حيث كان أصحاب القوّة والحيلة ينتصرون على أصحاب العلم و الذكاء .
- في ذكره لبعض الأحوال الاجتماعية كشرب الخمرة والكؤوس والزغاريد ووجود الخصيان ومن اليهم .
- في اشارته إلى الاغتيالات والفضائل المتبطنة بالرذائل كقوله : « عن القرى والترحال مردود » .

* * *

الوجدانيـــات

نموذج من شعر ابي فراس

أراكَ عصيّ الدمع

أراكَ عصيَّ الدمعِ شيمتُكَ الصبرُ ... أما للهوَى نَهيٌ عليكَ ولا امرُ

بلى أنا مشتاقٌ وعنديَ لوعةٌ ... ولكنَّ مثلي لا يُذاعُ له سرُّ

إذا الليلُ أضواني بَسطتُ يد الهوَى ... وأذللْتُ دمعاً من خلائقه الكِبرُ [1]

تكادُ تضيءُ النارُ بين جوانحي ... إذا هي أذكتها الصَّبابة والفِكرُ

٥ مُعلِّلتي بالوصلِ والموتُ دونهُ ... إذا مِتُّ ظمآناً، فلا نَزَلَ القَطْرُ

وَفَيْتُ وفي بعضِ الوفاءِ مذَلّةٌ ... لآنسة في الحيِّ شيمتُها الغدرُ

وَقُورٌ ، ورَيعانُ الصِّبا يستفزُّها ... فتأرنُ، أحياناً، كما يأرنُ المُهرُ [2]

تسائلني : من أنتَ ؟ وهي عليمةٌ ... وهلْ بفتىً مثلي على حالهِ نُكرُ ؟

فقلتُ كما شاءتْ وشاءَ لها الهَوى : ... قتيلكِ ، قالت أيُّهمْ ؟ فهمُ كثرْ

١٠ فقلت لها لو شئتِ لم تتعنّتي ... ولم تسألي عنّي وعندكِ بي خُبرْ

فقالتْ : لقدأزْرى بكَ الدهرُ بعدَنا ... فقلتُ: معاذَ اللهِ، بل أنتِ لا الدهرُ [3]

---

١ – أضواني : خيم علي . من خلائقه : عمن صفاته .
٢ – ريعان الصبا : نضارة الشباب : تأرن : تنشط .
٣ – أزرى بك : غير حالك وأساء اليك .

وما كانَ للاحزانِ لولاكِ مسلكٌ إليَّ ولكنَّ الهوى للبِلى جِسر

أُسِرْتُ، وما صحبي بعزْلٍ لدى الوَغى ولا فَرَسي مهْرٌ، ولا رُبه غمْرٌ [1]

وَلَكِنْ إذا حُمَّ القَضاءُ على أمْرِىءٍ فَلَيْسَ لَهُ بَرٌّ يَقيهِ ولاَ بَحْرُ

١٥ وَقالَ أُصَيْحابي : الفِرارُ أوِ الرَّدَى !
فَقُلْتُ : هُمَا أمْرَانِ أحلاَهُمَا مُرُّ

وَلَكِنَّني أمْضِي لِما لا يَعيبُني
وَحَسْبُكَ مِنْ أمْرَيْنِ ، خَيرُهُمَا الأسْرُ

يَقُولُونَ لِي : بِعْتَ السَّلاَمَةَ بالرَّدَى
فَقُلْتُ : أمَا وَاللهِ ، مَا نَالَني خُسْرُ

هُوَ الْمَوْتُ ، فَاْخْتَرْ مَا عَلاَ لَكَ ذِكْرُهُ
فَلَمْ يَمُتِ الإنْسَانُ مَا حَيِيَ الذِّكْرُ

يَمُنُّونَ أنْ خَلَّوْا ثِيَابي وَإنَّمَا
عَلَيَّ ثِيَابٌ مِنْ دِمَائِهِمِ حُمْرُ

٢٠ وَقَائِمُ سَيْفٍ فيهِمِ أنْدَقَّ نَصْلُهُ
وَأعْقَابُ رُمحٍ فِيهِمِ حُطِّمَ الصَّدْرُ

سَيَذْكُرُني قَوْمي إذَا جَدَّ جِدُّهُمْ
وَفي اللَّيْلَةِ الظَّلْمَاءِ يُفْتَقَدُ البَدْرُ

وَلَوْ سَدَّ غَيْرِي مَا سَدَدْتُ ، اكْتَفَوْا
بِهِ وَمَا كَانَ يَغْلُوا التِّبْرُ : لَوْ نَفَقَ الصِّفْرُ

وَنَحْنُ أُنَاسٌ لا تَوَسُّطَ بَيْنَنَا
لَنَا الصَّدْرُ ، دُونَ العَالَمِينَ ، أوِ القَبْرُ

---

١ – غمر : غير مجرب .

أبو فراس

العوامل المؤثرة في شخصيّته وشعره

اولا — ولادته في عائلة من الامراء : ولد أبو فراس بالموصل ، حيث كانت تُقيم عائلته ، وقد يتّم ، وهو حدث ، إذ قُتل أبوه في إحدى المعارك ، فنشأ في كنف إبن عمّه سيف الدّولة ، أمير حلب ، وكان بلاطه منتجع العلماء والأدباء والشعراء ، فتخرّج عليهم في الشّعر والأدب ، وتدرّب على الفروسيّة والقتال وحارب الرّوم وأخضع بعض القبائل الثّائرة ، ممّا دفع ابن عمّه إلى أن يعقد له عقد الولاية على منبج ، وهو دون العشرين .

ثانياً — أسره : أقام أبو فراس على ولاية منبج ، يصدُّ غزوات الرُّوم ويَمْنَعُهم عن الثّغور ، حتّى خانه النّصر في إحدى المعارك ووقع أسيراً بين أيدي الرُّوم ، فساقوه إلى خرشنة ، فالقسطنطينيّة . وكان أبو فراس يتعجّل ابن عمّه في افتدائه ، إلاّ أن الأيام كانت تمرُّ من دونه ، وهو أسير ، فيشعر أن شبابه يذوي وان بني قومه يتغافلون عنه ، ويعبّر عن ذلك في شعر فاجع ، دام ، عرف فيما بعد بالروميّات . ولقد فجّر الأسر تجاربه وعمّقها بالألم والندم والعبوديّة ، فانثالت من نفسه كالدموع من المآقي والدّماء من الجروح وكالأنّة من الجريح .

ثالثاً — طبعه الفروسيُّ : ولولم يكن أبو فراس فارساً، يؤمن بالقيم الإيجابيّة في الحياة ، لما أذله الأسر ولما تبرّر في قصائده الطويلة لفوات النصر عليه . فطبعه الفروسيّ الملحميُّ جعل شعوره بالأسر والانكسار يتضاعف ، متنازعاً فيه بين الواقع والمثال ، متعوّضاً بشعره عمّا خسره في واقعه .

باعث النّظم : إنّها إحدى روميّات إبي فراس،لم ينظمها في مناسبة معيّنة، بل إنّ باعثها هو الباعث العام الذي صدرت عنه سائر الرُّوميّات . وهي تمثّل واقعه النّفسي

فيما يطرأ عليه من أحوال الحب والذلّ والأسر ، تطغى عليه وتستبدُّ بجسده ، فيما يظلُّ مُعانقاً الإباءَ والحرّية بروحه .

إيجاز المضمون : يستهلُّ الشاعر بذكر حديث لصاحبته ، تسائله فيه عن أمره وتعصّيه على الهوى ، كأنّه لا يقع منه بما يتوقع فيه النّاس . ويجيب الشّاعر ، معارضاً ، بأنّه يعاني جراح الحبِّ بخفر وصمت ، لا يذيع أمره في النّاس ، صيانةً لكرامته وعفّته . فهو يبلو عذاب الشّوق ، ليلاً ، خفيةً عن النّاس ويسفح دمعه الأبي ، وحيداً ، لا يطالع به النّاس ولا يعالنهم بؤسه وشقاه . ثم يمثّل أمره معه بالنّار التي تضيء فيما بين أضْلعه ، وتتوهّج فيهـا الذكرى والأشواق ، فهو لا يزال يؤمل بلقاء تُخْلف به صاحبته ، فكأنّه يدرك من دونه الموت ، بؤساً وحرماناً . ويردف متمنّياً أن ينقطع المطر عن النّاس ، مادام لا يجديه ولا ينْقع غليله .

وفي المطلع الثّاني يتلو قصّة حُبّه ويبوح بما يكاتمه ، ذاكراً غدر حبيبته به التي تبدو وقورة ، رصينة ، فيما ينزو بها طيش الشبّاب ، فتلهو وتعْبث كالمهر المرح ، متدلّلة عليه ، مخادعةً له . وهي تسائله ، متجاهلةً ، لتثيره : وتقول : مَنْ أَنْتَ ؟ فيعجب الشّاعر من أمرها إذ يخيّل إليه أنه علَم معروف ، يكاد لا يجْهله أيٌّ من النّاس . إلاّ أنه يجاريها فيما عزمت عليه ويقول : إنني قتيلك المتيّم بحُبّك ، فتُمعن في دلالها واغوائها وتجاهلها وتقول : أيُّ العشّاق أنت ، فإنهم عديدون كثر حولي . ويمضي في حوار بينه وبينها ، ويعاتبها في تعنّتها وتجاهلها له ، وهي تعرفه وتخبره ، فتعتذر بالقول إنّها لم تكد تعرفه للهزال والتغيرُّ اللّذين اعترّاه بهما الدّهر ، فيجيب إنها تضافرت والدّهر على ذلّه . فالهوى هو سبيل الهلاك والموت .

أمّا في المقطع الثالث ، فإنّه يعْدل إلى الفخر ، متبرّراً عن أسره واصفاً شجاعته ، ومنّة الروم عليه ، لأنهم لم ينتزعوا ثيابه عنه ، كما انه يذكر تناسي أهله ، متشبّهاً بالبدر الذي لا يُفْتقد إلا فيما تدلهمُّ ظلمة الليل . بعد هذا يعود الشاعر فيفتخر ببني قومه ، وأنه لا توسط بينهم ، فإما أن يكونوا في العلياء ، وإما ان يكونوا في القبر . وفي النهاية يدّعي أنهم أعلى ذوي العُلى ، واعظم من يسعى على التراب .

تقسيم القصيدة :

١ — ذكر إبائه وعذابه المكتوم : (١—٥)

٢ — وصف حبيبته : (٦—٧)

٣ — حواره معها وتجاهلها له : (٧—١٢)

٤ — تفاخره وتبريره لأسره : (١٣—٢٠)

تحليل المضمون :

أولا : ذكر إبائه وعذابه المكتوم : (١—٥) : ينهج في هذا القسم على اسلوب الحوار ، ويستهل بحديث لصاحبته تقول فيه :

أراك عصيَّ الدَّمع ، شيمتك الصَّبر أما للهوى نَهْيٌ عليك ولا أمْـــر

وليس الدَّمع الذي يُشير اليه أبو فراس الدَّمع المأثور الذي تنحدر شآبيبه من المآقي ، بل إنّه رمز لباعثه ، وهو العذاب والبؤس أو اليأس وما الى ذلك مما يطغى على الإنسان المتأسِّي . فأبو فراس يصمُد ، ولا يُفصح عن إنفعالاته في ملامح وجهه ، ينتصر عليها بفعل الارادة والعزم . ومنذ هذا المطلع نستشفُّ نفسيّة الشاعر في خطابه لمن تخاطبه . فهو امرؤ ايجابيٌّ النزعة ، يؤمن بالكرامة الانسانية والإباء ، ويحرص على أن يكتم ما قد يُذلُّه أو ينتقص من رجولته .

أما الشطر الثاني الذي تُسائله فيه بقولها : « أما للهوى فهي عليك ولا أمر » فإنّه إيضاح للشطر الأول وتخصيص له بأمر الهوى ، فيما كان صَبره ، قبلا ، عاماً . وقد نقصر معنى الهَوى ، هنا ، على الحُبِّ ، وقد نرمز به الى معنى أعم ، الى كلِّ انفعال وخطب مداهم . وموقف الشاعر من ذلك كله هو موقف الصُّمود ، لا يضعف ولا يجبن أمام الآخرين . وهو بذلك أدنى الى المتنبي منه إلى أبي نواس ، مثلا ، إذ انه يأنف من مواقعة الذلّ حتى في الحبِّ .

ويُجيب الشاعر مخاطبته ، معترفاً ، منسحقاً ، مُفصحاً عن ألمه الشريف المكتوم :

بَلَى ! أنا مُشتاقٌ ، وعندي لَوْعة　　ولكنّ مثلي لا يُذاع له سِـــرُّ

فهو ، اذن ، يُعاني آلام الآخرين في الحبّ ، لكنه لا يبوح بوحهم، إذ أن حُبَّه متّصل بالفُروسيّة،أي بمبدأ الكرامة وعفّة النفس وصيانتها. والشاعر يقيس كل أمر ويُقيّمه وفقاً لهذا المبدأ ، يؤثر الحرمان على الوصال ، والعذاب على السعادة، إذا كان في الوصال والسعادة ما يُذلّه . وتبدو عنجهيّته الفروسيّة في قوله : « ولكنّ مثلي » فكأنه في تباهيه بذاته ، لا يجدُ لنفسه مثيلا ، أو أنه يلتزم مصير أعسر منالا من مصائر الآخرين . إنّه يتفرّد في مصيره بالإرادة ، لكنه يعاني فيه بؤس الآخرين في الواقع :

إذا اللّيلُ أضواني بسطتُ يَدَ الهَوَى　　وأذلَلْتُ دمعاً من خلائقه الكِبْرُ

وفي مثل هذا البيت يطالعنا الفرق بين موقف أبي فراس وموقف المتنبي . الأول يعاني آلام الآخرين وخذلانهم وفشلهم ، لكنه يصمد لها ، فنشعر أنه من طينتنا ، يكابد ما يكابده سائر البشر . أما المتنبي،فإنه لا يزال يتنكّر لواقع الفشل والهزيمة ، ويرفع هامته ، متعالياً ، بين الأنقـــاض والأشلاء . أبو فراس يبكي كأيٍّ من الناس ، لكنه لا يبكي نهاراً ، بل ليلا . وبكاء النهار ذلٌ وبكاء اللّيـــل عفة وتصوُّن، إذ يحفظ الباكي فيه ماء وجهه ، ولا يبذله للآخرين . الليل يرمز ، هنا ، إلى التكتّم ، الى الصّمود الى الحرص على الكرامة والأخلاق . وأبو فراس يبدو ، بذلك ، من اكثر الشعراء ايجابيّة وانسانيّة ، في آن معاً .

ونجد في قوله : «وأذلَلْتُ دمعاً من خلائقه الكبْر» بوحاً بما يخفيه في ضميره من من أمر الدّمع . إنّه وثيق الصِّلة في نفسه بالكرامة ، يطالع الناس لامبالياً ، صامداً ، ولكنه يتداعى وينهار في سرّه . وليس في ذلك أي ظل من ظلال اللّوم والمداجاة ، بل ان فضيلة الانسان ، تكمن في أنّه يعاني الخطوب والويلاوت ، من نفسه ومن

القدر ، فيتنكّر لها ويقابلها بالصّمود والرفض ، فيما يذلُّ بها ويتداعى الآخرون .
وكما هو مأثور في الشعر ، فان أبا فراس يمثّل ما يعانيه من الشوق بقوله :

تكاد تضيء النّار بين جوانحي   إذا هي أذكتها الصّبابة والفكرُ

وقد قرن بين الشوق والنار ، وجعلها تتوهّج توهّجاً حتى لتستحيل إلى ضوء يُنير . وظاهر هذا المعنى غزليٌّ ، وباطنه فخر بالذّات، إذ بقدر ما تعظم النار المتأججة في ضلوعه بقدر ذلك يَعظُم صبره وإباؤه .

وإثر ذلك كله يهتف ببؤسه قائلا :

معلّلّتي بالوصل والموت دونه   إذا مت ظمآناً ، فلا نزلَ القَطْرُ

والموت الذي يصرّح عنه الشاعر هو موت العذاب والحرمان والكبت . فهو يكاد أن يهلك من دون حبّه المكتوم . أو إنّه موت الظمأ الى رضاب الحب وندى الوصال، يتروّى بهما .

ثانياً : وصف حبيبته : (٦–٧) : ألمّ بذلك في قوله :

وفيت ، وفي بعض الوفاء مذلّة   لآنسةٍ في الحيّ ، شيمتها الغَدْرُ
وَقُور وريعان الصّبا يَستفزُّها   فتأرن ، أحياناً ، كما يأرن المُهْرُ

فالشاعر يفي لصاحبته ، فتغدر به وتُذلّه . هو يُقبل عليها بالاخلاص والصدق والجد ، وهي تُقبل عليه باللّهو والعبث والدّلال، فكأنّها تودُّ أن تحيط ذاتها بالمعجبين ، تُولّههم ولا تتولّه بهم ، لتعظّم نفسها بذلّهم . فهي فتاة لعوب ، طروب ، لا همّ لها تحملُه من الحُبّ أو ما دونه . وهذان البيتان ينطويان على المناقضة والتناسخ . فالوفاء ينقضه الغدر والوقار ينقضه الصّبا واللّهو . فهي كمهر يلهو ويتداعب ، اما الشاعر ، فإنه يُعاني ويتألم . فهما على طرفي نقيض .

ثالثاً : حواره معها وتجاهلها له : (٧–١٢) : يبدأ الحوار بقوله :

تسائلني من أنت ، وهي عليمـــة ❊ وهل بفتى مثلي عـلى حاله نكـــر

فقلت، كما شاءت وشاء لها الهـوى ❊ قتيلك ، قالت : أيُّهم ، فهم كُثْرُ

وفي البيت الأول نتمثّل تلك الفتاة اللّعوب ، تراود صاحبها عن حبّه وكبريائه ، فتتظاهر بأنها تجهله ، فيما هي تعرفه حقّ المعرفة . وتجاهلها له هو ضرب من التّحقير لشأنه وتظاهر باللّامبالاة . فهي لا تودّ أن تبذل ذاتها له ، كأنها لم تخبر من أمره شيئاً . ويبدو أن الشاعر قد طعن في عنجهيته وأُذلّ ، فيعجب أن تُزري به في تجاهله ، وهو الفتى الذي تذيّع في الناس بمآثره وكرم محتده ومآتيه في الحروب. لقد أدرك ذروة المجد ، اذ تحدّر من إسرة الإمارة وأبدع في الشعر والقتال ، جميعاً . الا أنها لا تحفل بذلك كلّه وتضائل من قدره إذ تُوهمه بأنها منشغلة عنه أو أن مآثره ، جميعاً لم تُوف اليها ولم تُثِرْ فيها أي اعجاب . إنها تُنكر مجده . ولو أنّ أبا فراس كان ماجناً ، عربيداً ، كأبي نواس ، لما عُني بتجاهلها لأمجاده ، ولحاول ان يخلبها بالشهوة وما اليها . لكن فروسيّته تأبى عليه ذلك وتدعه يأنف من مواقعة المرأة بالشهوة واخضاعها باللّذة والمجون ، بل إنه ليحرص غاية الحرص أن يروّضها بالاعجاب والتقدير . هذا ما ينطوي عليه قوله : « وهل بفتى مثلي على حاله نكر » .

أما في البيت الثاني ، فان الشاعر يستدرج حبيبته ليرى ما يكون من أمرها ، فيبوح لها بحبّه في قوله « إنه قتيلها » ولا يأنف من التظاهر بالذلّ . الا أنها تمعن في صدّها وتجاهلها وتقول : « أيُّهم ، فهم كُثْرُ »، أي أنها تساوي قدره بقدر الآخرين ولا تعجب به اعجاباً خاصاً، كأنه لم يستثر فيها أي نوع من التنبّه والاعجاب . وفضلا عن ذلك ، فإنها مزهوّة بنفسها في الجمال ، كزهوّه بنفسه في الفروسيّة والبطولة والمجد . إنهما يتصارعان بالكبرياء والأنفة ، وقد بدا الشاعر وقد أُسقط في يده وألقى سلاح المقاومة ، فيما هي امنعت في عنفوانها .

ومن ثم يترافع الشاعر بأمره عندها ويُظهر لها ما تُضمره بقوله : « ألم تسألي عني ، وعندك بي خُبْرُ » . لقد افتضح تجاهلها ودلالها ، فلم يعد لها سوى سبيل الاعتراف

فتعتذز بتغيُّر حاله والمام الدّهر به ، فيُنكر ذلك ، ويجعل الحب وحده ، سبيلا له الى الهلاك والشُّحوب .

خلاصة أولى : نقع في هذه الأبيات على تجربة وجدانية للحب في نفس فارس مئناف ، تحوّل الخصام بينه وبين حبيبته الى صراع حول الكرامة والقيم . لذلك ألمّ الشاعر بألفاظ موحية تمثل واقعه ، كالصَّبر ، والاذلال والكبر والوفاء والغدر والعلم والفكر والخُبر والدّهر ، وما إليها ، فكأن تجربة الحبّ استحالت في نفسه الى تجربة واقعيّة مثاليّة ، يتنازع فيها الشاعر ، ككلّ أمر من أمور الحياة بين الواجب الذي يَعصمه عن والميل والهوى اللذين ينحدران به الى درك الذل. وذاك هو مظهر الوجدانية في شعره .

رابعاً : **فخره** : (١٣—٢٠) : وفي المقطع الثالث يكفُّ الشاعر عن الشكوى ويميل الى الفخر بقوله :

أسرت ، وما صحبي بعزل لدى الوغى ولا فرسي مهر ولا ربّه غَمْرُ

ولكن إذا حمّ القضاء على امرىء فليس له برٌّ يقيه ولا بحرُ

في هذين البيتين تظهر نفسيّة ابي فراس التي تكاد لا تهي وتضعف ، قليلا ، حتى يعود الشاعر فيشرئبُّ من جديد ، متطاولا ، متشاوفاً بنفسه ، ينظر الى الذروة بالرغم من انه يُقْعي في حضيض البؤس والذل . ونراه في البيت الثاني يحاول ان يرفع مسؤولية الاسر عن كاهله ، وينيطها بالقدر . وهذا الامر يبدو طبيعياً في ظاهره ، لكننا اذ نتقصّاه ، يتحقق لنا انه يشتمل على بعض المضاعفات والتّعقيد . ذلك ان الشاعر عانى كثيراً من الذل خلال اسره ، فلم تُطِقْ نفسه وطأته ، وحاولت ان تتحرّر منه بهذا التبرير . وهذا النوع من التعليل النفسي يقوم على فضيلة المنطق المعكوس. فالشاعر يؤمن إيماناً راغماً ، ويسعى لاكتشاف الاسباب التي تُحقّقه وتبرّره.وشعر ابي فراس، من هذا القبيل، لا يعرف المعاني والصور المظلمة التي تخطف بلحظة من لحظات الحدس في نفس الشاعر، بل ينقل ما يخطر له من معان، هي، غالباً ، نتائج واضحة لأسباب بعيدة غامضة . ومهما

يكن ، فان تعليـــل ابي فراس ، عبر هذين البيتين ، يقترب غاية الاقتراب الى التعليل الشعبي الذي لا يشتمل على كثير من التوغل في اكتشاف الحقائق النفسية البعيدة الاغوار . فأيُّ الناس من عامة القوم ، لا يدعي ان المصيبة التي ألمت به ، هي حكم من أحكام القدر .

عراكه مع الروم : (١٥–١٦) : بعد هذين البيتين ، ينثني الشاعر لذكر ما جرى له وصحبه ، عندما غدر بهم الروم .

ففي هذين البيتين يتحوَّل الشاعر عن التأمل والاعتراف بالواقع الوجداني ، الى ذكر الأحداث التي يمعن فيها بالتمرُّد والتهرُّب من النفس . لقد كان أسره محتَّماً عليه ، لا مفرَّ لـــه منه ، لأنه اقتحم المعركة وتحتّم عليه امران : فإما أن يهرب وينجو بنفسه ، وإما ان يقتحم القتال ويؤسر . ولقد فضَّل الأسر على الهرب . فالأسر يدلُّ على ان الفارس ليس جباناً ، بل على العكس ، عندما تحيق به المخاطر ، فهو يقتحمها ، بالرَّغم من هولها . ففي الأسر دلالة على الاستبسال واللارجوع . وهكذا ، فان تفضيل ابي فراس للاسر على الهرب ، كان وجهاً من وجوه البطولة الفروسية التي تلازم نفسيته بتأثير العصر . الواقع ، ان قيمة الفضائل والاخلاق متصلة اتصالا حميماً بواقع العصر والبيئة . فاذا كان العصر عصر حروب وتنازع وقتال ، فان المرء لا يسمو على أقرانه ، إلا إذا تحققت فيه الفضائل الحربية كقوة الساعد والمهارة في القتـــال . لهذا ، فان فخر أبي فراس أن اقتصر على فضائل الفروسيَّة .

ولا نشهد في فخره ، خـــلال هذه الأبيـــات ، تلك الكبرياء وذلك العتوّ اللذين كانا يطالعاننا في سائر قصائده ، قبل الأسر ، كتلك القصيدة التي وصف بها غزوهم لأهل قنسرين . إن فخره خلال هذه القصيدة ، هو فخر رجل مُنحني الرأس ، مخذول يتشبث القيد بيده ، كأنه يعلن عاره على الملأ . ولئن كان يلمُّ في سائر قصائده بمعاني الفخر الكلاسيكية ، معتزاً بانتصاراته وانتصارات بني قومه في الحروب ، فان التبرير يغشى هذه القصيدة بكثير من الوجدانية التي فاضت عن بؤسه في الأسر . الاأن نزعة التعليل أضعفت من قوَّة هذه القصيدة ،

لأن الشاعر يرهقها بالبيِّنات والحجج . فهو يقول «أُسرت» ثم يُرْدف بقوله «وما صُحبي بعزُّل» وقد جاءت الفكرة الثانية تعليلا للفكرة الاولى وتبريراً لها . وكذلك يستأنف بقوله «ولكن» وهذا الاستدراك هو مظهر لنزعة التفسير التي يصبح بها شعر ابي فراس ، شبيهاً بشعر ابن الرومي ، في غلَبَة الصبغة النثرية عليه .

والسرد والتعليل يلازمان ، غالباً ، واقع الشعر الوجداني . ذلك ان هذا النوع من الشعر يذكر ما ألمّ بالشاعر فعلا . فلو تصدى أبو فراس الى وصف حالة آخر يعرفه ، لكان شعره غنائياً ، وليس وجدانياً . ولكن فيما تصدى لواقعه الخاص الذي عاناه خلال اسره ، فان شعره غدا وجدانياً .

الترافع والتبرير والبطولة النفسيّة : والقصيدة جميعاً تجرى على هذا الغرار ؛ إذ لا ينفك الشاعر يترافع بالدفاع عن نفسه : (١٧ —١٨) .

وخلال هذين البيتين يتحول الشاعر من اسلوب الرواية المباشر الى الحوار . ولعل ذلك الحوار هو،في الواقع ، تحاور بينه وبين نفسه أكثر مما هو يحاور شخصاً آخر . ويخيل إلينا، حيناً، ان بطولة الشاعر هي بطولة نفسية أكثر مما هي بطولة مادية . فهو يتحدث بما يجري في نفسه من تنازع بين البطولة والهوان ، ويحاول ، دائماً ، ان يؤكد انه إذا أهين وذل فذانك الهوان والذل هما خارجيان لا يؤثران على ما في نفسه من بطولة داخلية ، تأبى الاستسلام والخنوع .

وجه الموت : الا أن الشاعر ، خلال القصيدة ، جميعاً ، يطالعه وجه الموت . وذلك أمر طبيعي في امرىء يرى انه لا بطولة ولا جدوى من الحياة ، الا في الانتصارات الحربية . فهو ، اذ يلج الى المعركة ، لا يواجه الأعداء بقدر ما يواجه الموت . وحديثه الدائم عن الموت هو تعبير عن التردد الذي يعانيه في نفسه ، أو بالاحرى انه وجه لتنازع الشاعر بقاءه . وكلما اقتحم معركة ، كان ذلك تجربة من تجارب الموت . لذلك نراه يقول :

وهل يَتجافى عني الموتُ ساعــــةً ، إذا ما تجافى عنّيَ الأسرُ والضرُّ
يمنّون ان خلّــوا ثيابي وإنمـــــا علَيَّ ثيــابٌ من دمائِهم حمـــرُ

فالشاعر يرى أنه إذا ما نجا من الأسر ، فلن ينجوَ من الموت . واذا نجـــا منه،في حين ، فسوف يتردى به في وقت آخر . وإذا لم يكن من الموت بدٌّ ، فعلى المرء أن يختار الميتةَ الشريفةَ ، أو كما يقول أبو فراس في هذه القصيدة ، « لم يمت الإنسانُ ما خلد الذكر » . ولقد اقترب بذلك الى المتنبي إذ قال :

وإذا لم يكنْ من الموتِ بـــــــــدٌّ فمن العارِ ، أن تمــوتَ جبــانا

لا شك أن فكرة الموت هي أشدُّ فكرة تراود الانسان ، أكان في الحرب ، أم كان مقيماً في عمله . ذلك ان الموت هو الجدار الذي لا يمكن أن ننفذ منه . وهذه الفكرة ترددت ، أيضاً ، في شعر طرفة ، حتى خيل إلينـــا أنه كان يعيش فيخاطر الموت . الا أن أبا فراس لا يواجه مشكلة الموت في هذه القصيدة بالتعقيد الذي شهدناه فيمعلقة طرفة ، بل واجهها بفكرة تقترب غاية الاقتراب الى التفكير العـــامي . فالانسان بالنسبة إلىأبي فراس، لا يموت إذا ما ابقى ذكراً دونه . أولا يتداول العامة بهذه الفكرة في مآتمهم ؟ وذلك،جميعاً،يدلنا على ضعف الثقافة في شعر أبي فراس . فهو لم ينفذ من مشكلته الخاصة ، الى مشكلة المصير الانساني وصيرورة العدم ، بل التفت الى تلك المأساة الفاجعة ، بعينين ساذجتين ، تغشيان ظاهر الأمور من دون أعماقها المدلهمة .

وطرفة ، بالرغم من كونه جاهلياً ، لبث يلـــحُّ في التساؤل عن سرِّ الموت حتى رذل المعتقدات الجاهلية ، ونفذ الى رُعب الجمجمة والعدم . فأين ما نشهده في شعر طرفة من نظرة معقدة ، ملحاح بالنسبة للموت ، من هذه النظرة التي تطالعنا في شعر أبي فراس مع كثير من العقم ؟ ذلك أن ابا فراس تهرب من مواجهة الأمور ، ولم يتول الولوج الى الأسباب البعيدة . فما جدوى الذكر الذي يبقيه بعده ، اذا ما أصبح هو قبضة من التراب البارد الموات ؟ وهذه الفكرة ، فكرة الموت ، لا تستسلم ، وهي تطأ الانسان بقسوة ، حتى جعل يخيل لبعض الباحثين ،

ن الانسان ابتدع الله من نفسه ، لينتصر به على الموت . وهنا يلتقي الدين بالفلسفةّ ، كما أنهما يلتقيان ، جميعاً ، بالشعر . ذلك ان الشعر ، ليس في الواقع ، سوى تعبير عن فهم الانسان للكون وما يتصل به ، من خلال النفس ، بينما تحاول الفلسفة ان تفهم الكون بواسطة العقل ، والدين بواسطة الايمان الغيبي .

عودة إلى الفخر : (٢٠—٢٢) : بعد هذه الفلذة التي تحدّث بها الشاعر عن الموت، نراه قد ارتدّ الى الفخر إذ ذكر ان الروم يمنون عليه بأنهم لم ينتزعوا ثيابه عنه ، فيجيبهم بأن الدماء التي خضّبت ثيابه هي دماؤهم . وقد بدت قصيدة أبي فراس بذلك ، كأنها مجموعةٌ من الأفكار والخواطر دون توحّد او تطوُّر .

ان وجدانيّة أبي فراس تظهر في تشبُّهه بالبدر الذي يفتقد في الظلمـــاء . فأهله يصدون عنه ، ويهملون فداءه ، حتى اذا ألمت بهم النكبات افتقدوا بدر بطولته . وهذا الأمر يصح في الحياة ، جميعاً . فالانسان ، لا يدرك قيمة الاشياء، الا عندما تشتدّ حاجته إليها. ولعل الأشياء ، كافة ، لا قيمة لها ، الا بالنسبة لحاجة الانسان اليها . الا ان قيمة هذا البيت ، ليست في صحّته بالنسبة للمنطق الشائع ، ذلك ، ان أغلب ما نتحدث به ينطوي على كثير من الحقائق الشائعة المقررة . والحقائق هي مادّة للنثر ، وليس للشعر . وليس ، ثمّة ، من قيمة للشعر ، الا في اكتشاف الحقائق النفسية الغامضة البعيدة الغور، وبواسطة الشعور . فالعالم هو الذي يتحرى عن الحقائق بواسطة الحدس المنطقي ، بينما يكتشف الشاعر الحقائق النفسيّة ، بواسطة الحدس القلبي . وهكذا ، فان قيمة هذا البيت هي في تعبيره الحيّ ، المباشر عن واقع نفس الشّاعر . ولو قدِّر لأبي فراس ان يلمّ بكثير من هذه الفلذات الفنية الرائعة ، لكان ألّف ، في شعره، بين شدة الاخلاص ، والدربة الفنية البعيدة ، مرتفعاً بشعره الى مستوى الشعر الانساني الدّائـم .

الصدر و القبر : (١٣) : وفي نهاية القصيدة يعود الشاعر الى الفخر بقوله :

ونحنُ أناسٌ لا توسُّط بيننـــــا   لنا الصدرُ دون العالمين أو القبـــرُ

لقد شهدنا أن الشاعر كان منذ حين يلوم بني قومه ، ويذكرهم بافتقادهم له عندما تدلهمّ عليهم ظلمة المصائب . أما الآن فانه يخالف بل يناقض ما سبق ان ألم به ، ويدّعي ان بني قومه « أعلى بني العلى وأعظم من فوق التراب » . فكيف يمكن ان نوفّق بين هذا القول ، والقول السابق . والواقع ، ان الشاعر يفتخر ببني قومه، بالرغم من تجاوزهم عن مُفاداته . فهو يستمد كبرياءه من كبرهم ، وعَظَمَتَه من عظمتهم .

خلاصة حول المضمون : ومهما يكن، فان أبا فراس ، يبدو ، خلال هذه القصيد كثير الانفعال ، شديد الاخلاص ، لكنه يفتقر الى الثقافة الفنية والثقافة الانسانية لينهض بشعره من واقعه الخاص ويغدو رمزاً للمعاناة الانسانية . لا شك ان الاخلاص ضروري للتجربة الشعرية ، لأنه اذا افتقد الاخلاص ، فان تأثير الشعر ينعدم . ولكن الاخلاص وصدق الانفعال لا يكفيان للتجربة الفنية الخالدة ، لأن الانفعال البدائي العنيف يقصّر في الولوج إليها ،بالرغم من صدقه .

الطبائع الفنيّة :

أولا : العبارة : تصحب الشعر الوجدانيّ عبارةٌ رقيقة ، عذبة الايقاع ، عامة ، لانطواء التجربة فيه على الشجو . وقد تضاعفت رقّة العبارة في هذه القصيدة بالغزل الناحي مَنحى الشكوى والأسى والندم . واذا كان البحر الطويل الذي تجري عليه القصيدة لا ينطوي بذاته على الرقّة الغنائيّة ، فإن أبا فراس طوّعه لها وأفاض عليه من ذاته ، فبدا وزناً وئيداً ، متمهّلا ، يتأدّى بأمواج مترجّحة بعضاً إثر بعض . لقد ابتدع له الشاعر نغميّته ، فجاءت موسيقاه ، وكأنها تعبّر عما تُضمره التجربة من وحشة وحزن وبراح .

وقد يتعذر علينا أن نعيّن ونضبط أساليب الشجو والإيقاع ، لأن مثل هذه الخصائص تُعانى ولا تُفهم ، وإنما يُخيّل إلينا أن الشاعر ، في حدسه البارع ، وفّق الى توزيع حروف اللّين والمدّ بما يجسّد النّغم الدّاخلي الذي كان يتضوّع في وجدانه ، دون أن يقع ، من جهة ثانية ، بالتعاظل والنشاز في تأليف الألفاظ وحروفها .

وتختصّ عبارة أبي فراس ، فضلا عن ذلك ، بالحيويّة المتولّدة من تبدُّل الأساليب وفقاً لتبدُّل حلل اللّفظ والمعاني ، وفقاً لما يلي :

أ ــ الاستفهام : وهو يوافق الحوار الذي جرَت من ضمنه القصيدة ، ويصحبه ، كذلك ، معنى التعجُّب والدهشة ، كقوله :

ــ أما للهوى نهيٌ عليك ولا أمر

ــ تسائلني : من أنت ؟ وهي عليمة وهل بفتى مثلي على حاله نُكْرُ ؟

ــ قالت : **أيُّهم** ، فهم كثر ؟.

ب ــ الشرط : وهو يتّفق واسلوب الحوار والنقاش وتقديم البيِّنات ، كقوله :

ــ **إذا** الليل أضواني بسطت يَدَ الهوى ــ **إذا** هي أذكتْها الصّبانة والذّكر ــ **إذا** متٌّ ظمانا ، فلا نزل القطر ــ **ولو** سدَّ غيري ما سدَدْتُ اكتفوا به ــ

ج ــ الاستدراك : ويصحب الاستفهام والشرط **الاستدراك** كأداة من أدوات النقاش والحوار . مثال ذلك قوله :

ــ **ولكنّ** مثلي لا يذاع له سرٌّ ــ **بل** أنت والدّهر ــ **ولكنّ** إذا حمّ القضاء على امرىء ــ **ولكني** أمضي الى ما لا يُعيبني ــ **وإنما** علي ثياب من دمائهم حمر .

د ــ أساليب أخرى : وهناك أساليب أخرى أحيا بها العبارة وطوَّرها ، وفقاً لتطوُّر التجربة ، منها **التّمني** : « فلا نزل القطر » **والنداء** : معللتي بالوصل والانتقال من صيغة **المخاطب** : « أراك عصيّ الدّمع » ، إلى صيغة **المتكلم** : « أسرتُ ، وما صحبي بعزل » ، كما أكثر من صيغ **الحال** : « وهي عليمة » ــ والموت دونه ــ وفي بعض الوفاء مذلّة ــ وعندك بي خُبر » ــ وتصحبها ، أيضاً ، بعض النّعوت في المفرد والجملة .

ثانياً – أساليب التجسيد :

أ – الكناية : ونقع عليها فيما يلي :

– **أراك عصيّ الدّمع** : للتدليل على الأنفة والصّمود .

– **تكاد تضيء النار بين جوانحي** : للتدليل على عظم الشوق وتأجّجه .

– **إذا متّ ظمآنا ، فلا نزل القطر** : للتدليل على الحرمان .

، – **ولا فرسي مُهر** : للتدليل على الخبرة في القتال .

– **عليّ ثياب من دمائهم حمر** : للتدليل على الشجاعة والقوّة في القتال .
ومثل ذلك قوله :

– **وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر** : للتدليل على تقدير قدر الشيء عند الحاجة اليه .

– **وما كان يَغلو التبر لو نفق الصّفر** : للتدليل على سموّ قيمة بعض الناس على من دونهم .

– **لنا الصدر ، دون العالمين أو القبر** : للتدليل على إيثار العلى أو الموت دونه .

ب – الطّباق : ألمّ به الشاعر وتوسّله للعارضة والمقابلة والتنازع ، كقوله :

– أما للهوى نهي عليك ولا أمر – **وأذللت** دمعاً من خلائقه **الكبر** – مُعللتي **بالوصل والموت** دونه .

يأرن المهر .

– وهي **عليمة** .. وهل بفتى مثلي على حاله **نكر** – ولم **تسألي** عني ، وعندك بي خُبُرُ .

– **الفرار أو الرّدى – بعت السلامة بالرّدى** – فلم **يمُت** الانسان ما **حيي** الذكر .

– وما كان يغلو **التبر** لو نفق **الصّفر** – لنا **الصّدر** ، دون العالمين ، أو **القبر** .

ج ــ **التشبيه** : وليس له في هذه القصيدة طبائع خاصة ، كما أن الشاعر لم يُسرف به :

ــ وقور وريعــان الصِّبــا يستفزُّها   فتأرن ، أحياناً ، **كما** يأرن المُهْرُ

ــ **ولكن الهوى للبلى جسر** ــ وهــذا القول ينطوي على معنى التشبيه من مقارنة الهوى بجسر الهلاك والبلى .

د ــ **الاستعارة** : نقع عليها في مثل قوله :

ــ **إذا الليل أضواني بسطت يد الهوى   وأذللت دمعاً من خلائقه الكبر** ــ وفي هذا البيت شخّص الهوى والدَّمع وشبّه الهوى بانسان تبسط يده ، فالاستعارة مكنية ، كما أنه نسب الى الدَّمع التذلل والكبر وهي ، أيضاً ، من خصائص الانسان .

ــ **تكاد تضيء النار بين جوانحي** : شبـّه الشوق بالنار وحذف المشبـّه . فالاستعارة تصريحية وهي أدنى الى طبائع التشبيه .

ــ فتأرن أحياناً كما يأر المهر ــ استعار لصاحبته صفة مأثورة في المهر وحوّلها الى تشبيه .

هـ ــ **الحوار** : وفيه مثّل صوتين : صوت الاباء والكرامة وصوت المهانة والاذلال . وقد غلب على المقطع الاول بمعظمه كقوله :

ــ أراك عصيَّ الدَّمع ... أما للهوى نهي عليك ولا أمرُ .

ــ بلى أنا مشتاق وعندي لوعة .

ــ تسائلني من أنت ، وهي عليمة ــ فقلت كما شاءت وشاء لها الهوى : **قتيلك** ، قالت أيّهم ، فهم كثر ؟

ــ فقلت لها لو شئت لم تتعتّبي ... فقالت لقد أزرى ..

– وقال أصيحابي .. فقلت هما أمران ... – يقولون بعت السلامة بالرّدى
فقلت : أما والله ، ما نالني خُسرَ .

وبين أن أبا فراس ، بالرغم من قيامه في العصر العبّاسي ، حيث طغت الاساليب البديعية ، ظلّ يقتفي على أثر الفطرة والبداهة ولا يتعمّد الطباق والجناس وتنافر الأضداد وما الى ذلك من أساليب صناعيّة ، موات . ذاك أنه لم يكن محترفاً ، ينافس في سباق النظم ، بل كان يعبّر عن معاناته بصدق مباشر . فمعانيه سيّاله ، قلّما يعرف فيها التكثيف ، وقلّما يعمد فيها الى الصّور .

* * *

الشعر الوجـــداني

نموذج ثانٍ من شعر أبي فراس

الحمامة البـــاكية

ذكرنا في نماذج سابقة ان التجارب الشعرية ترتبط بيقين اللحظة التي يعانيها الشاعر بحيث يعدّل من أقدار الأشياء ويبدّل ويخضعها لمنطقه العاطفيّ الخاصّ أو يتمثلها وفقاً للرؤى التي ترتسم عـــلى شاشة الذات في الداخل . وهـــذا النوع من الشعر الذي يتغلب فيـه اليقين العاطفي على اليقين العقلي ، واللحظـة الإنفعاليـة على اللحظة التقريريّة ، يدعى الشعر الغنائي ، وهو محاولة للتعبير عن العـــالم الشعوري والخيالي ، اكثر منه محاولة للتعبير عن العالم الحسي والمنطقي . ولقد رافقت الغنائيّة الشعر العربي . منذ الجاهليّة ، تقوى حيناً وتشتدّ وترتبط ارتباطاً حميماً بواقـــع الشاعر حتى تغدو وجدانيّة ، كمـا أنها تضعف أحيانـاً و ينحسر فيها عالم الشعور والخيال ليظهر عالم الواقع ، بملامحه الثابتـة المتجمّدة وطينته الكثيفة المظلمة ، فتتحوّل الغنائيّـــة الى نوع من الوصف النقلي ، المتشبّث بحدود المظاهر ونواميسها وأحجامها وأقسامها . ولعلّ الغنائية الوصفية التقريريّة غلبت على الشعر العربي ، لأن تجربة الشاعر لم تكـن ، دائمـاً ، مبدعة تصهر ما هو خارج عنها ، بل كانت ، غالباً ، مُذعنة ، تواجه الأشياء وتقابلها ولا تحلُّ فيها .

الوجدانية في الشعر العربي : ومع ذلك ، فان الشعر العربي حَفَلَ بكثير من الفلَذات الوجدانيّة ، المسرفة بالغنائيّة ، حيث يعبّر الشاعر عمّا ألمّ به ، فعلا ، بتأثير الطوارىء الخارجيّة ، فيكون هو الذات والموضوع في آن معاً ، بينما تكون الذات في الشعر الغنائي مختلفة عن الموضوع ، مع أنها تحلُّ فيه وتصهره وتُخضعه .

الوجدانية هي استغراق في هموم الذات وانفعالاتها الخاصة والطوارىء التي ألمّت بها ، حتى كأنها نوعٌ من السيرة الذاتيّة المعبّر عنها تحت وطأة انفعال يُذيب الحوادث والخواطر والنزعات ويلونها بلونه الضاحك أو القاتم ؛ وفي أحيان كثيرة تشتدّ هذه النزعة حتى تأسر العالم كله في وجدان الشاعر ، فتغدو نفسه مركز الكون ، يُعَلِّل كما تعلِّله ، ويفسِّر كما تشعر به .

ولقد كان أبو فراس أحد أعلام الشعر الوجداني عند العرب ، لأنه لم يتكسّب في شعره ولم ينصرف فيه انصرافاً جماعياً عاماً ، بل اقتصر على همومه الخاصة وتنازعه مع نفسه وقدره ، مصوِّراً أحلامه وخيبته وزهوّه وبؤسه ، رابطاً ذلك بحوادث ألمت به ، فعلا ، فكان شعره صدى لها . ولعلّ أصدق ما جاء في شعره الوجداني الروميّات التي قدمنا ذكرها ، ومنها قصيدة الحمامة الباكية حيث يقول :

أقول ، وقد ناحت بقربي حمامةٌ : «أيا جارتا ! هل تشعرين بحالي ؟

معاذ الهوى! ما ذقت طارقةالنوى ، ولا خطرت منك الهموم ، ببال

اتحمل محزون الفؤاد قوادمٌ ، على غُصن نائي المسافة ، عالي !

أيا جارتا ما أنصف الدهر بيننا : تعالي أقاسمكِ الهموم ، تعالي !

تعالي تَرَي روحاً لديَّ ضعيفةً تَرَدَّدُ في جسمٍ يُعذَّب ، بالي

أيضحك مأسورٌ وتبكي طليقة ، ويسكتُ محزون ، ويندب سالي !

لقد كنتُ اولى ، منكِ ، بالدمعمقلةً؛ ولكنَّ دمعي في الحوادث غالي!»

والقصيدة ، كما بدت خلال هذه الأبيات ، تعبِّر عن حالة من النجوى والوجد والحنين وشعور حادٍّ بالضعف والهُزال ، يصحب ذلك ، كلَّه ، نوعٌ من الأنفة والمرارة يدركان حدَّ الاستسلام واليأس .

ولشدَّة إخلاص الشاعر وصدقه فيما يقول ، جاءت معانيه معاني نفسيّة

مباشرة ، لا تكتسي حلة البديـع ، كما نشهده في شعر أبي تمام ، ولا تعمد الى التفصيـل والاستطراد ، كمـا نراهما في شعر ابن الرومي ، كمـا أنها لا تتظاهر بالعنجهيّة والغلوّ ، كما يغلب في شعر المتنبي ، بل ان المعاني تسيل منها كما يسيل الجرح الداخلي ، بصمت وبؤس وإحساس حادّ بالهزيمة والقسر والمستحيل . انها نوع من حديث النفس مع ذاتها ، أو نوعٌ من الصلاة والحشرجة الداخليّـة يبثها الشاعر في خلد الرّوح ، متنفساً عن ألمه وفشله .

من الناحية النفسية : ولعلّ هذه التجربة النفسيّة المتلفّعة بالظلمة والسواد ، والتي تضاعفت واشتدّت ، حتى احاطت بنفسه وسيطرت على وجدانه ، جعلته ينظر الى ما يُلمّ به في العالم الخارجي نظرةً خاصّة ، مرتبطة ارتباطاً حميماً بواقعه ونفسيّته . فهناك حمامة تهدل على غصن « نائي المسافة ، عالي » . وقد تمثّل الشاعر هذه الحمامة تمثلا وجدانياً صرفاً ، فلم تعد خارج سجنه أو خارج نفسه ، وانما حلّت فيه وتجسّد فيها المستحيل الذي يعانقه في احلامه ويتعذّر عليه في واقعه . لهذا غدت هذه الحمامة حمامةالحريّة والانطلاق،حمامة السّعادة،لها جناحا الامل ، ترفرف بهما كيفما شاءت ، لا يثقلُها قيدٌ ولا يوثقها أسرٌ . وهكذا ، فان الحمامة كانت وسيلة خارجيّة للتعبير عن حالة داخليّة ، وقد تفجّرت التجربة الشعرية في التنازع والخصام بين الواقع والمثال . أسر الشاعر يمثّـل الواقـع والحمامة المثال الذي يتوق إليه . انطلاقها يُضاعف من شعوره بالقيد والأسر ، كما أن القيد والأسر يضاعفان من شعوره بحريّتها . لهذا تراءى للشاعر أنّهـا على غصن « نائي المسافة ، عالي » . فالنّأيُ والعُلوُّ ، هما سورتان من سور الغلوّ النفسي ، تولّد من حسرة الشاعر على الحرية وتوقه وتوهّمه أن الحمامة في منجى من الأسر والقيد .

ولئن كان الشعر الوجداني يمدّ آفاق الذّات ويوسعها ويعمّق أبعادها ، حتى تُدرك آفاق العالم كلّه ، فإنّ الخواطر التي ألم بها ابو فراس في هذه القصيدة تظهر لنا انه قصر السعادة على الحرية ، والهُموم على الأسر ، معلّلاً بذلك جميع ما يراه وما يحيط به . فهو يعجب من بكائها بقوله :

معاذَ الهوى ، ما ذقتِ طارقَةَ النّوى ولا خطرتْ منكِ الهُمُومُ ببـالِ

أتحمِلُ محزونَ الفُؤادِ قـوادِمٌ على غُصنٍ نائـي المسافةِ عـالي

هذان البيتان يعبِّران عن الأشياء بالمقابلة ويَفرضان الواقع الجزئيّ الخاصّ على الواقع العام ، ويربطان مصير السعادة في الحياة بمصير فرد وواقعـه . ولعلّ ذلك ، يمثل آفة الوجدانيّة . فهي تُنعم بالتوّغل في يقين اللحظة الفرديّـة ، وتُسرف في تحسسها والغلوّ بهـا ، وتَخرج من ذلك برؤيا يعوزها العُمْق وان كان لا يعوزها الصدق ؛ تفتقر الى الشمول والكلية وان كانت مشبعة بالاخلاص والذاتيّة . ولا بدْعَ ، بعدئذ ، ان تكون الوجدانيّة شديدة الارتباط بالانانيّـة بحيث يغدو مصير العالم مرتبطاً بمصير الفرد،بدلا من ان يكون مصير الفرد مرتبطاً بمصير العالم . فأبو فراس لا ينظر الى الوجود ، بصورة عامّـة ، وانمـا الى وجوده الخاص ، في مكان معيّن ولحظة معينة ، مضيِّقاً حدود الأشياء ، آسراً آفـاق الحياة كلّها في حدود حَدقَته الضيّقة . لهذا ظلّ يرى أنه هو وحده في السِّجن والمَنفى ، ولم يستطع ان يتعمّق في تجربته ، فتبدو له أن الحياة كلّها ، على رحبها وسعتها ، ليست سوى سجن كبير ، ذي قضبـان حديديـة ، كما يقول بودلير ، او منفى كثير الوحشة ؛ كما يرى معظم الرومنسيين . ولا بدع ، فان هموم أبي فراس ظلّت فردية ولم تتسع حتى تغدو هموماً انسانيّة ، الا أنّها ، مع ذلك ، لا تفتقر الى الاحساس الانساني العميـق ، لشدّة إخلاص الشاعر ، وخاصّة في قوله :

تعالي تَري روحـاً لديَّ ضعيفـةً تردَّدُ في جسمٍ يعـذَّبُ بـالي

لقد كنتُ أولى منكِ بالدَّمع مُقلةً ولكنَّ دمعي في الحوادثِ غـالي

وهذان البيتان يُدركان حدّ الصلاة والاعتراف ، يبدو ، خلالهما ، رأس الشاعر منحنياً ، مخذولا ، وملامحه منقبضة ، متجهِّمة ، فهو مسيّر ، مقسور ؛ إلا أن ذلك كلّه لا يذهب برجولته وإبائِه ، يذعن ولكنه لا يستسلم ، يشقى ولكنه لا يهون . فأين ذلك كله من عنجهيّة المنتبي وتبجُّحه وجلبته وضوضائه .

ان ضعف ابي فراس اعمق انسانيّة من كبرياء المتنبي وتكبُّره ؛ فهو قريب إلينا ، يُعاني معاناتنا ويصير مصيرنا ، دون ان يتصنّع بذلك الوجه الملحميّ المخادع الذي يرتديه المتنبي ليُخفي ملامح البؤس التي ترين على وجهه .

. . .

الطبائع الفنّية :

ولعلّ شدّة إخلاص الشاعر وانصرافه للتعبير عن همومه الخاصة ، جعلاه يُعنى بالتعبير المباشر عن تجربته ، يبتعد عن الاستعارات والتشابيه ويتوسّل بالفكرة عن الصورة . فهو شاعر انفعال وليس شاعر خيال . شاعر تقرير وليس شاعر تصوير ؛ فشعره لا يتعدّى البُعد الواحد ، دون تثقيف أو تكثيف . ودون رؤيا تحوّل ما يُعانى في النفس الى شيء يُبصر ويشاهد ، بدلا من أن يُفهم ويتضح . فشعره شعر الانثيال و البساطة ، يَفيض فيضاً ، ويباشر مباشرة ، دون تعقيد ودون ذهنيّة ؛ نكاد لا نشهد فيه حيلة من حيل الغلوّ الذي نشهده في شعر المتنبي ، أو مظهراً من مظاهر التكثيف والصنعة اللذين يطغيان على شعر أبي تمام ، فهو شاعر الصدق والوجدان .

وبعد ، فان الصدق في الانفعال ، وإن كان الباعث الأول للتجربة الشعريّة ، يبدو قاصراً إذا لم تصحبه الثقافة ويشعل الحدس أحداقه لـيُرى في ظلمة النفس والحياة ، بدلا من أن يُفهم في وضوح العقل والمنطق . والواقع ، أن الانفعال الشعري ، إذ يجوز من العالم الداخلي الى العالم الخارجي لا يتيسّر له سوى سبيلين ، سبيل العقل الذي يحوّله الى أفكار وسبيل الخيال الذي يحوّله الى صورة . العقل يُترجم الانفعال ويفسّره ، ويغيّر طبيعته ، أما الخيال فيجسده ويحلّ فيه وينقله نقلا الى نفوس القراء . ولقد جاءت قصيدة ابي فراس ، من هذا القبيل . ذات انفعال شعريٍّ واسلوب نثريّ . تعتمد التقرير ، وهو أدنى وسيلة من وسائل التعبير ، إذ يتناول من التجربة خطوطها ، دون ظلالها ، وما فُهمَ منها من خلال ما عوني وشُعِرَ به . ونكاد لا نشهد في هذه القصيدة تشبيهاً ، مع أنّ الشعر العربي ، أسرف به عامّة ، والتشبيه أقرب الى حقيقة التجربة من التقرير ،

بالرغم من أنه يُقصِّر ، غالباً ، عن ادراك روحها وتجسيد أبعادها ؛ التقرير يُوحي بخفوت التجربة وانطفائها ، كأنه يعبث برمادها . أما التشبيه ، فينطوي على محاولة لتجسيدها بالمقابلة ؛ فهو يفسِّر ، ولكن تفسيريته غير مباشرة وصريحة كالتقرير ، وهو أكثر يقيناً وأشدُّ تأثيراً ، لأنه يمثِّل الأشياء تمثيلا ، يجمع فيه المعنى الذهني والتشخيص الحسي .

ولعلَّ ضعف التشبيه في هذه القصيدة ، يعود الى أن الشاعر يعبِّر عن حالة داخليَّة ، والتشبيه يميل الى التعبير عن الاشياء الخارجيّة ؛ كما ان تجربة الشاعر ، بالرغم من عنفها وصدقها ، ظلَّت عاجزة عن ابداع وسائل التعبير لتفصح عن ذاتها افصاحاً عميقاً ، لضعف الدربة الفنيّة وانحسار الخيال . فأبو فراس يحاول أن يفهم شعوره ، والشاعر المبدع يراه او يتمثّله في خياله البعيد ، حيث تمحي الحدود بين العالم الخارجي والعالم الداخلي ، فيحلُّ الشعور باشكال مادية وتكتسب المظاهر المادية حالة شعورية . لهذا تقتصر فضيلة ابي فراس في شعره على الوجدانيّة والصدق دون العمق ، وهو ينزع نزعة نفسيّة اكثر منها فنيّة . ولئن تفوّق على معظم الشعراء العرب بعامل الصدق ، فهو يقصّر عنهم في التكنية الفنية التي اسرفوا في اعتمادها حتى غدت مبالغة اسطورية في شعر المتنبي ، وبديعاً لفظياً وفكرياً في شعر أبي تمام وانهاكاً للمعنى وقتلا له في شعر ابن الرومي . فشعر ابي فراس اقرب الى شعر الخنساء والمهلهل منه الى شعر زهير والنابغة والحطيئة .

. . .

النثر العبـــاسي

مقابلة بين عبد الحميد وابن المقفع

ألمّ ابن المقفّع بالفارسيّة إلى جانب العربية ودرس الأدب القديم وتخرج في الكتابة والترسُّل . وقد خلُص إلى نظريات عامة في البلاغة ترتبط باسلوبه وطبيعة عبارته وتضيء لنا جانباً من جوانب دُرْبته وطريقته الداخلية في فهم وظيفة النثر . فهو يقول ، مثلاً ، « البلاغةُ هي التي إذا سمعها الجاهلُ ظنّ أنّه يُحْسن مثلها » ، مشيراً بذلك إلى ان التنميق والتعقيـــد ليسا من البلاغـــة في شيء ؛ وانما المهمُّ البساطة التي تباشر المعنى مباشرة ، تعبِّر عنه بعمق دون تعقيد ، وتدقيق دون تنميق . وابن المقفع يحرص على تأكيد البساطة في العبارة ، فهو يأنف من الأبّهة الخارجيّة والفسيفساء اللفظيّة والأخذ والردّ حول الفكرة الواحدة والتماطل والتقتّر في إيضاحها ، حتى أنه لا يخرج من القول : « إنّ البلاغة هي التي إذا سمعها الجاهلُ ظنّ أنه يحسن مثلها . » وهذا القول يدلنا على أن مُعادلة العبارة اختلفت بينه وبين سابقيه ، ممّن يرون أن البلاغة تظهر في الصنعة المُسْرفة والغواية بالمعنى واللفظ والايقاع والاستعارة . فابن المقفع يرى في ذلك كله ضرباً من التمويه والاحتفال بصعوبة خارجية تُفقد النثر غايته وتبعده عن الحقيقة إذ تجعل المعنى كألهية يعبث بها الكاتب في كلّ جهة ، اظهاراً للتحاذق والمهارة ؛ غاية النثر عند ابن المُقفّع هي إدراك المعنى إدراكاً خاطفاً في جُملة واحدة لا يستعرضه ولا يغيِّر حلَلَه وأصباغه ولا يُروِّضه أو يتروّض به ، وقد أنف من الاشكال البيانية التي تطغى على المعنى وتستأثر به ، فتجعله مطيّة لها ، بدلاً من ان تكون مطية له .

خُروُجه على عمُود البلاغة الترسُليّة : وقد خرج بذلك خروجاً ظاهراً على عمود البلاغة الترسُّلية ، فاسقط الزخارف والترصيعات ولم يكد يتوسّل بالاستعارة ،

الا في احوال نادرة . فالنثر المجرّد الذي يهدف إلى الافصاح والافهام لا يسيغها ، لأنها تنطوي أبداً على التواء منطقي ، والنثر ربيب المنطق والوضوح . وابن المقفّع يُعنى بالتوضيح من دون البثّ والتلميح ، وينصرف إلى العبارة الجليّة من دون الإشارة والتمويه ؛ لهذا نكاد لا نشهد في نثره إيقاعاً آلياً ، ظاهراً ، يتولد من تقسيم العبارة وموازنتها وتسجيعها وما إلى ذلك ، لأن النثر الذي تصدّى له اختلفت غايته عن النثر الحميدي . فابن المقفّع كان يهدف إلى التعليم والاصلاح وكان يتوسّل بالأدب في سبيل غاية خارجة عنه دون ان يتخلّى عن الغاية الجماليّة ، لهذا ظهر الجدُّ في نثره ، بينما كان يظهر اللهو والتعابث في نثر عبد الحميد ، وغلب التقنين في ألفاظه ، بينما كانت ألفاظ عبد الحميد كالجواري المزهوّة بذاتها المسرفة بالتبرُّج والتصبُّغ ، تجري على أيقاع ودلال . فهي لم تكن تعمل وتدأب بل تلهو وتطرب وتتماجن . لهذا نشهد ان عبارة ابن المقفع تخلت عن الإقبال والإدبار وامتنعت عن التكرار والمماضغة ، حتى كأن النثر الحقيقي وُلد على يديه .

فلذّة منْ نثْرِه : فلو اتخذنا في صدفة الاستشهاد قوله : « مَن نَصَبَ نفسه للناس إماما في الدّين ، فعليه أن يبدأ بتعليم نفسه ، فيكون تعليمُه بسيرته أبلغ من تعليمه بلسانه»،نرى ان هذه الجملة خالية خلوّاً تاماً من الاستعارة والترادف والإيقاع والخطابيّة ، كما أنها عاطلة عن الزخرف والبديع ، بحيث نرى أن المعنى هو الذي يسيّر العبارة ويخضعها لمقتضياته ، بينما كانت العبارة تسيّر المعنى في نثر عبد الحميد وتُخضعه لمقتضياتها . أما اللفظة فتجري وفقاً لضرورة المعنى ، وقد فقدت استقلالها وممانعتها وتخلت عن الترف والتزوّق وجعلت تخدم المعنى وتذعن له ؛ فهي لفظة عاملة ولبِست لفظة لاهية ، وقد غدت كسلك ينقل المعنى عبرَه ، بدلاً من أن تكون لوناً او ترفة تخلب الناظر بتأنقها ومشاهدتها . وليس ثمة أية لفظة ترصيعيّة بيانيّة في في تلك العبارة ، بحيث لا نستطيع ان نسقط لفظة واحدة دون ان يختّل المعنى ويتعذّر فهمه ؛ فاين ذلك كله ممّا شهدناه في نثر عبد الحميد من تعاطُف وتراكم في الألفاظ ، بل أين هذا التعبير المباشر الذي يفهمه القارىء فهماً من الإلتواء والتورية في نثر عبد الحميد بحيث غدا ما نفهمه من العبارة أدنى غايةٍ من غاياتها ؟

البلاغة هي الإيجاز : ولا بدع في ذلك كله ، فقد أوجز ابن المقفّع خصائص اسلوبه اذ قال : « البلاغةُ هي الايجاز». وقد كان العرب يعرفون ضرباً من الايجاز أسموه جوامع الكلم يظهر فيه اكتظاظ المعاني وحُشدها ؛ أما الإيجاز الذي أشار إليه ابن المقفع ، فكان ردّة على الاسلوب البلاغي الفضفاض الثوب ، المُمعن بالإطنابً والاسهاب ، المتقلّب تقلباً على وُجوه لا حصر لها ، كأنه قطعة من الحلي . فابن المقفع لا يعيد المعنى إلى ذاته ، ولا يتقلب فيه تقلُّباً أو يتحلى تحلياً ولا يجري به في كل اتجاه ، وانمــا يشطر مباشرة إليه ثم ينصرف إلى مــا دونه . فهو يدرك أن البلاغة عبثت بالمعنى عبثاً منكراً ، دون ان يقوى على امتلاك زمام امره والاستقلال بشأنه .

ندْرَة النعُوت وَالمُرادفات والصُّورِ : وكان من ذلك كلّه ان تضاءلت النعوت في نثره تضاؤل المرادفات ، وقلّت الصُوَر وكثُرَت الفِكر ، فهو لا يطيلُ ولا يصف ولا يُفصّل ولا يتحاذق ويتبارع ؛ وإذا ألمّ بحادثة ، فإنه يذكرها كمعنى يُفهم في الذّهن وليست كصورة تشاهد في البصر ، معتمداً التجريد والتحديد ، لأن الحادثة كانت بالنسبة، إليه كاللفظة وسيلة ، لا غاية ومَعبْراً يجوز منه إلى التقرير والسَّرد . فلو اتخذنا مثلاً قوله : زعموا أنه كان رجلٌ تاجرٌ ، وكان له شريكٌ ، فاستأجرا حانوتاً ، وجعلا متاعهما فيه » ، وقابلناه بقول عبد الحميد : « فملح عذبها وأمرَّ حلوها ، وخشن ليِّنها ، ففرقتنا عن الاوطان ، وقطّعتنا عن الإخوان » .

نخلص إلى ان ابن المقفع عرض لمعانٍ في جملة واحدة ، تولد أحدهــا عن الآخر ، واختلف عنه اختلافاً تاماً ؛ واذا سقط أحــد المعاني تعطّل السياق من دونه ، وتعذّر علينا الفهم . اما المقطع الذي اجتزأناه به من عبد الحميد ، فلا يشخص فيه إلا معنى واحد ، بجمل متعددة دون حصر ، تدور على ذاتها وتتكرَّر ، بحيث نستطيع ان نسقط معظمها دون ان يتشوّه المعنى .

السَّيْر وَالرقص : فنسبة الأولى الى الثانية هي كنسبة المشي والسير إلى الرقص. كلام عبد الحميد ، ليس له هدف يصلُ إليه مباشرة ، فهو لا يجري على خط مستقيم ،

جملته تقبّل وتدبّر ، وتعيد الاشارات والحركات ذاتها ، لانها ليست وسيلة للمعنى وانما وسيلة للإيقاع . فاللفظة في نثره هي كالخطوة في الرّقص ؛ فكما ان الخطوة في الرقص لا تهدف للسير ، وانما لتجسيد النغم والخضوع للإيقاع ، كذلك ، فأنّ اللفظة في نثر عبد الحميد ، لم تكن تهدف للمعنى وانما إلى بث النغم الشبيه بالقافية ، حيناً ، والسجعة ، حيناً آخر .

اما اللفظة في عبارة ابن المقفع فهي شبيهة بالسيْر ، لأن هدفها الوصول إلى المعنى ؛ لذلك تعطل فيها الايقاع الخارجي والإقبال والإدبار والتحاذق في الإشارة والعبارة ؛ وما كان يعبر عنه ، قبلاً ، بمقطع غدا يعبر عنه بجملة لا تعدو الألفاظ القليلة . لقد بقيت الألفاظ التي تحمل معنى وسقطت الألفاظ التي تحمل إيقاعاً . لهذا كان اسلوب عبد الحميد يستحوذ على الحواسّ ويأخذ بالتبهرج والخلابة ، بينما اقتصر اسلوب ابن المقفع على التوضيح والتعقل والمباشرة ، يؤدي المعاني في حدودها وحسبُ ؛ ابن المقفع يعمل وعبد الحميد يلهو . الأول يسير ويعدو ، أحياناً ، والثاني يرقص ويطرب ويستعرض الألوان والأصباغ . ابن المقفع يلتصق بأديم الواقع ، ويعنى بالسّرد ، أما عبد الحميد ، فكان يتخذ الواقع منطلقاً للتعبير عن المهارات الشخصيّة والقدرة في مزاوجة الألفاظ والمعاني وعرضها في وجوه مختلفة متباينة .

السَّهْلُ المُمْتَنِع : لهذا كان اسلوب ابن المقفع سهلاً ممتنعاً ، أي سهلاً صعباً ، لأن العبارة الشديدة الوضوح تبدو في ظاهرها يسيرةً ، لا عناء ولا كدّ في إدراكها ؛ إلا أن معجزة الوضوح في النثر تقتضي دُربة . بحيث يوفّق الكاتب في الإحاطة بالمعنى إحاطة مباشرة ، يتردّد عليها ، ولا يراوده ولا يؤدّيه بُلغاً بُلغاً أو أقساطاً أقساطاً متمزقة متناثرة . الصعوبة هي في الاسقاط والانتخاب والتعوّض بلفظة واحدة عن ألفاظ عديدة . وجملة مقتضبة عن جُمل مسهبة لا حدّ لها . مثال ذلك قوله :

« وَجعَلا متاعَهُما فيه . وَمكرا الحيلة في ذلك ؛ وجعلا يتراوَحان في حمله » .

وقد يتوهم القارىء ان لفظة « متاع » هي اللفظة الأولى التي خطرت للكاتب فتداولها بيسر وسهولة . والواقع ، أنه كان يستطيع ان يتوسّل بألفاظ أُخرى من دونها ، كلفظة « بضاعة ، أو حوائجٌ أو مؤن » وهي جميعاً تؤدّي المعنى دون تعثّر او نقص . إلا أن ابن المقفع كان له شأن آخر مع الألفاظ ، لا يتقعّر فيها ولا يتبذّل ،

لا يتناول الوحشيَّة الغريبة ولا السفلة السوقية ، وإنما يتخذ الألفاظ الفصيحة دون غرابة ، وإسفاف ، لذلك اعتمد لفظة « متاع » وهي الأفصح والأقوى .

الإيقاع والنَّغم : ولئن خلا اسلوب ابن المقفع من الايقاع ، فهو لا يخلو من النغم الصامت الذي يتولد من تآلف حروف اللفظة مع ذاتها، ومع ما قبلها وما يليها ؛ فالنغم في نثره خفيٌّ ، حيٌّ ، لا نسمعه بشكل واضح ، وإنما يشعر به شعوراً غامضاً في قراءتنا . وقد يتوَّهم بعض الدَّارسين ، ان الجملة الإيقاعيّة أبلغ وأعسر من الجملة التي لا إيقاع فيها ، ويرون ان في نثر عبد الحميد فضيلة ليست في نثر ابن المقفع الإيقاع الضمني المتآلف في روح الحروف والألفاظ . إلا أن التناغم والتألف في العبارة المرسلة ينطوي على تقصٍّ ودربة وحدس لا قبل للنغم الايقاعي بهما . فعبد الحميد كان يُعنى بنهاية الجملة وفي موازنة العبارة ، بحيث يتولد من ذلك نغم آلي موزون بصيغة العبارة والألفاظ ، اما ابن المقفَّع ، فكان يُعنى بالحرف في اللفظة ، واللفظة في الجملة والجملة في المقطع ، بحيث تتآلف ، جميعها ، في الإداء وتبعث في خلد القارىء شعوراً بأن اللفظة تجسِّد المعنى وتبعث فيه روحاً .

تكثيف اللفظة : وقد كان من شدَّة عناية ابن المقفّع باللفظ وتعنُّته به ، أن جعل يحشده حشداً حتى ان الجملة الواحدة تتسع لاكثر من معنى واحد ، فيكون ، مثلاً ، في الفعل معنى والمفعول به معنى آخر ، يكمل المعنى الأول ويوضحه ويعمِّقه ، دون ان يكرّره ، على غرار عبد الحميد . مثال ذلك الجملة التي اجتزأنا بها سابقاً : « مكَرَ الحيلة في ذلك » ، حيث جمع مَعْنَيَيْ المكر والحيلة وجعلهما يتعانقان ، دون اضطراب أو تقعُّر . وقد يتوسل أحياناً بالصيغ الفعليَّة التي تشتمل بطبيعتها الخاَّصة على حروف معنوية ، كالالف التي تدل على المُشاركة والاخذ والرَّد والتَّاء التي تدلُّ على العمل الذَّاتي ، كما في قوله : « وجعلا يتراوحان في حمله » ؛ وقد جاء فعل تراوح فعلاً إيجازياً سهلاً ، ممتنعاً ، فبدلاً من أن يقول أن الرَّجلين كان أحدهما يحمل العدل ثمَّ يضعه فيحمله رفيقه لاراحة كلٍّ منهما ، أدرك فعلاً يدلُّ على الرَّاحة الذاتيَّة والتبادل ، دون أن يفصح عن ذلك بألفاظ متعدِّدة . ولعلَّ ذلك هو الايجاز الذي اشار اليه ابن المقفع في تحديده للبلاغة .



نموذج من القصص الخرافي
في كليلة ودمنة لابن المقفّع
الحمامة والثّعلب ومالك الحزين

زعموا أنَّ حمامة كانت تُفرخُ في رأسِ نخلة طويلة ، ذاهبة في السماء . فكانت الحمامةُ تشرَعُ في نقل العُشّ إلى رأسِ تلك النخلة ، فلا يُمكنُها ما تنقُلُ من القَشِّ ، وتجعلُه تحتَ البيض ؛ إلاّ بعدَ شدّة وتَعَب ومشقّة ، لطُول النخلة ، وسُحقها.[2] وكانت ، اذا فرَغت مِنَ النَّقلِ ، باضَت ، ثُمّ حضَنَت[3] بيضَها ؛ فإذا انقاضَ[4] ، وأدركَ[5] فراخُها ، جاءها ثعلبٌ قد تعهَّدَ[6] ذلك منها ، لوقت قد علِمَه، رَيثَما[7] ينهَضُ فراخُها ،فوقفَ بأصلِ النَّخلة ، فصاحَ بها ، وتَوعّدَها[8] أن يَرقى إليها ، أو تُلقيَ إليه فِراخُها ، فتُلقيها إليه . فبينما هي ، ذاتَ يومٍ ، وقد أدركَ لها فرخانِ ، إذ أقبلَ مالكٌ الحزينُ ، فوقعَ[9]

---

١ – مالك الحزين ، ويقال له : البلشون ، طائر من طيور الماء ، زعموا أنه دعي بذلك لأنه لا يزال يقعد بقرب المياه ومواضع نبعها من الانهار ، فاذا نشفت يحزن على ذهابها ويبقى حزيناً ، كئيباً ، وربما ترك الشرب حتى يموت عطشاً ، خوفاً من زيادة نقصها إذا شرب منها .

٢ – السحق : العلو .

٣ – حضنت بيضها : ضمته تحت جناحيها ، ورخمت عليه للتفريخ . استعمل الماضي في « باضت وحضنت » للمضارع تبيض وتحضن ، وهو استعمال بليغ .

٤ – انقاض البيض : انكسر وخرجت منه الافراخ .

٥ – ادرك : بلغ .

٦ – تعهد : تفقد وعرف .

٧ – ريثما .الى ان .

٨ – توعدها : تهددها .

٩ – وقع الطائر : سقط ونزل .

على النَّخلة ؛ فلمَّا رأى الحمامة كئيبةً حزينةً ، شديدةَ الهَمِّ ، قال لها : يا حمامةُ ! ما لي أراكِ كاسفةَ البال[1] ، سيِّئةَ الحال ؟ فقالَت له : يا مالكُ الحزينُ : إنَّ ثعلباً دُهيتُ[2] به ، كلَّما كانَ لي فرخان ، جاءَني يتهدَّدُني ، ويَصيحُ في أصلِ النَّخلة ، فأفرَقُ[3] منه ، فأطرَحُ إليه فرخيَّ ! قال مالكُ الحزينُ : إذا أتاكِ ليفعلَ ما تقولين ، فقُولي له : لا ألقي إليكَ فرخيَّ ! فارقَ إليَّ ، وغرِّر[4] بنفسِكَ ؛ فإذا فعلتَ ذلك ، وأكلتَ فرخيَّ ، طرتُ عنكَ ، ونجوتُ بنفسي . فلمَّا علَّمَها مالكٌ الحزينُ هذه الحيلةَ ، طارَ ، فوقَع على شاطىءِ نهرٍ . وأقبلَ الثَّعلبُ ، في الوقتِ الَّذي عرفَ . فوقفَ تحتَ النَّخلة ، ثمَّ صاحَ ، كما كانَ يفعَلُ ؛ فأجابَته الحمامةُ بما علَّمها مالكٌ الحزينُ ؛ فقال لها : أخبريني مَن علَّمكِ هذا؟ قالَت : علَّمني مالكٌ الحزينُ . فتوجَّهَ الثَّعلبُ ، حتَّى أتى مالكاً الحزينَ ، على شاطىءِ النَّهرِ ، فوجدَه واقفاً ؛ فقال له الثَّعلبُ : يا مالكٌ الحزينُ ، إذا أتتكَ الرِّيحُ عن يمينكَ فأينَ تجعَلُ رأسكَ ؟ قال : عن شمالي . قال : فإذا أتتكَ عن شمالكَ أينَ تجعَلُ رأسكَ ؟ قال : عن يميني ، أو خلفي . قال : فإذا أتتكَ من كلِّ مكان وكلِّ ناحية ، أينَ تجعَلُه ؟ قال : أجعَله تحتَ جناحيَّ . قال : وكيفَ تستطيعُ أن تجعَله تحتَ جناحيكَ ؟ ما أراه[5] يتَهيأُ لكَ[6] . قال ! بلى ! قال : فأرِني كيفَ تصنَعُ ؟ فلَعَمري ، يا معشَر الطَّيرِ ، فقد فضَّلكُمُ اللهُ علينا ! إنَّكنَّ تدرينَ ، في ساعة واحدة ، مثلَ ما ندري في سنة ، وتبلُغنَ ما لا لا نبلُغُ ، وتُدخلنَ رؤوسكنَّ تحتَ أجنحتكنَّ منَ البَردِ والرِّيحِ ، فهَنيئاً لكنَّ ! فأرِني كيفَ تصنَعُ ؟ فأدخلَ الطائرُ رأسه تحتَ جناحيه ، فوثبَ عليه

---

[1] – كاسفة البال : متغيرة ، عابسة .

[2] – دهيت : بليت واصبت منه بشر .

[3] – أفرق : مضارع فرق منه : خاف .

[4] – غرر : امر من غرر بنفسه . عرضها للهلكة .

[5] – اراه : ظنه .

[6] – يتهيأ لك : مضارع تهيأ له الامر : امكنه .

الثّعلبُ ، مَكانَه[1] ، فأخذَه ، فهمزَه[2] هَمزةً دَقَّ[3] عُنُقَه ؛ ثم قال : يا عدوَّ نفسه ! ترى الرَّأيَ للحمامة ، وتُعلِّمُها الحيلةَ لنَفسِها ، وتَعجزُ عن ذلك لنفسِك حتَّى يتَمكَّنَ منك عدوُّكَ ؟ ثمَّ قتلَهُ وأكَلَه .

إيجاز المضمون : تَلا الفيلسوف بَيْدَبا هذا المثل للملك دَبْشَليم ، تدليلاً على المرء الّذي يُحْسن النُّصح لسواه ولا يُحْسنه لنفسه ، فيتغرَّر ويقع في الخسارة الفادحة أو يُوفي منه إلى الهلاك . وآية المثل أن حمامة كانت تخاف ثعلباً ، يتهدَّها بالتَّسلُّق اليها في أعلى الشَّجرة ، فتُلْقي له فراخها في كل عام وتُلْفي نفسها ثكلى من دونهم. وقد نصحها مالك الحزين بأن تدع الثعلب يتسلَّق اليها اذ هو عاجز عن ذلك ، كما أنها قادرة أن تطير عنه وتنجو بنفسها . فلمَّا قدم الثعلب في حينه ، وطلب منها أن تُلْقي له بفراخها ، نقلت له الكلام الّذي لقَّنها إيّاه ذلك الطَّير ،فأسْقط في يدي الثّعلب وعرف أنّها لم تدرك ذلك بنفسها ، بل أن ثمَّة من أفتاها به ولقَّنها إياه . وعرف أنه مالك الحزين فنقم عليه وقرَّر أن يثأر منه . واذ لقيه على شاطىء النهر ، ساءله عن احتمائه من الرِّيح ، عندما تأتيه يميناً وشمالاً ومن كلِّ جهة ، فأخبره أنه يخبِّىء رأسه تحت جناحه الأيسر أو الأيْمن أو تحت جناحيْه ، جميعاً، فطلب منه أن يمثّل ذلك أمامه ، ففعل فانقضَّ عليه وغمز عُنقه .

الفن الّذي تنتمي إليه القطعة : القصص الاسطوري : تنتمي هذه القطعة إلى القصص الأُسطوري ، وهو فنٌّ يقوم على مقوِّمات القصَّة ، لكنَّه يمتاز عنها بما يلي :

أ ــ أنه يتلو أحداثاً لم تقعْ وغير ممكنة الوقوع ، إلا أنّه ينْتَظِمُها بما يُوهم بواقعيتّها وإمكان حدوثها .

---

١ ــ مكانه : اي في مكانه .

١ ــ همزة : ضغط وعضه .

٣ ــ دق عنقه : كسره .

ب — أنه يتوسل البهائم كتقيّة له في التعبير عن طبائع النّاس وغرائزهم وأخلاقهم.

ج — أنه يتعمّد الإيجاز في السّرد والتكثيف ليُفْضي إلى حكمة عامة أو موعظة أو نصيحة تُوضح جانباً من طبائع النّاس وعلائقهم ، بعضاً ببعض ، وسبل النجاح والفشل والخير والشّر .

د — إنها ذات نزعةاصلاحيّة تُظهْر المآل السيء الّذي ينْتهي إليه كُلُّ من يخطيء في تصرُّفه، وان كانت تضلُّ، أحياناً ، السبيل وتنْحى منحاً واقعيّاً ، إذ تدع بعض أصحاب المكر والحيلة ينتصرون على أصحاب الطويّة الحسنة والوداعة .

تحليل المضمون : هدف الكاتب من وضع هذه القصّة الى غاية تعليميّة ، إرشادية ستتّضح لنا من خلال دراستنا للاحداث والأشخاص، إذ ان المعاني لم ترد فيها باسلوب تجريديّ مستقلّ، بل ملتحمة بتصرُّف الاشخاص وما تواقعوا معه من أحداث .

أ — الاشخاص :

أولا — الحمامة : إن الحمامة القائمة في هذه القصّة منقولة عن الحمامة القائمة في الطّبيعة ، استدلّ الكاتب على طبائعها وغرائزها واتّخذ منها نموذجاً لنوع من التصرُّف يوافق طبائع بعض من يُشبهها من النّاس . وفي وعي واضع هذه القصّة أو لاوعيه أن ثمة تشابهاً بين أخلاق البشر وتصرُّفاتهم وطبائع البهائم وغرائزهم . وقد اتّخذ من الإنسان واقع حياته وألّف بينه وبين واقع البهائم بحيث نستشفُّ من خلال تصرُّفات البهائم الموافقة لطبيعتها مواقف إنسانيّة مماثلة لها . فالحمامة تتصرّف وفقاً لغريزتها التي أمعن الكاتب فيها درساً ، فأدرك أنها مسيّرة بغريزة التّناسُل تُعدُّ عشّها في حينه وأنها تخاف على فراخها وتحميها فتتكبّد أعظم « الشدّة والتّعب والمشقّة » لتَنْقُل عشّها إلى رأس نخلة باسقة . وهكذا ، فإنّ الكاتب لا يصرّح في التعبير عن حذرها وخوفها ، بل يدعها تتصرّف بما يُوحي به . فهي إذ نقلَتُ العُشّ إلى نخلة عالية ، وإلى رأسها ، إنّما أوعزت بذلك إلى صاحب الفطنة ، أنّها تنأى بصغارها ولا

تدعها في مُتناول من يضْمر لها أذى أو من يطمع بها . وهي ، كذلك ، تبيض وتحضن بيضها ، وفقاً لما هو مأثور في سائر بني جنسها .

إلى هنا نقع على أحداث واقعيَّة ، طبيعيّة ، لا تختصُّ بها الحمامة عما دونها من سائر الحمائم . إلا أن الكاتب يُولج الثَّعلب في سياق الأحاديث ، فتتَجهّم وتتعقّد ، وتطالعنا من خلالها ملامح الفاجعة . ذاك أن حرصها الشديد وابتناءها لعشِّها في أعلى أعلى الشَّجرة لم يَجْدها في الاحتّراز من الأشرار ، بل ان الثعلب كان يستولي عليها بالرعب ، فتلقي له فراخها ، واجفة ، مضطربة ، لتنجو بنفسها منه .

فإلى مَ يُشير تصرُّف تلك الحمامة ؟

١ ــ أنَّ الحَذَر والحيطة قد لا يُجديان في دفع الضَّرر والوقوع كفريسة بين أيدي أصحاب الأطماع والمتفرِّغين للغدر والوقيعة .

٢ ــ أن العاطفة ، وهي هنا عاطفة الأمومة قد لا تؤدي إلى السَّلامة ، إذا لم تستنر بنور العقل الّذي يُهْدي إلى حسن التدبير والنّجاة . ومثل ذلك الغريزة ، فهي تَدْفع المرء إلى التَّصرُّف بما يُبْقي على النَسْل وقوام الحَياة ، لكنها لا تجدي في التخلُّص من أُنشوطة الأحداث الطارئة الّتي تؤدي بمن تطاله إلى الخسارة الفادحة . فهذه الحمامة ترمز إلى الغريزة المُطْلقة ، غريزة الأمومة وحفظ النّسل وغريزة حُبِّ البقاء ، إذ أنها كانت تؤثر حياتها على حياة فراخها ولا تحسن الإفادة من معطيات الواقع ، لتتكيَّف بالنسبة إليه وتفيد منه في درء الخطر المحدق بها.

٣ ــ إن الحياة أعطت نواميس ثابتة ، أبديَّة ، لا تتغيَّر ، إذا تفطن لها الأحياء وساروا وفقاً لمنطقها أنقذتهم من الآفات . فهي قد أوجدت الحمامة ضعيفة واهية والثعلب ماكراً ، ومفترساً . إلا أنها منحتها ، ما يعوِّض عن ضعفها بالنسبة إلى قوَّة الثعلب ، فجعلتها قادرة على الطيران ، لتطير عنه، كما انها جعلتها قادرة على أن تحط في أعلى الأشجار ، فيما جعلته يدب على قدميه ويديه ، ولا يقوى

على التسلّق، ممّا أعدم قوّته وأزال مفعولها، وبدت الحمامة وكأن الطبيعة قد جهّزتها بما ينقذ حياتها ، إذا أحسنت التصرّف به والإفادة منه .

إلا أن الحمامة بدت حمقاء ، عمياء البصيرة ، واهية العقل ، لم تفطن إلى حكمة الطّبيعة ولم تفد من نواميسها ، ممّا أورثها الثكل والفجيعة .

٤ ـ ليست الطبيعة والقدر هما اللّذان يُنْزلان الخطوب الفاجعة على الأحياء ، بل إن الأحياء أنفسهم هم الّذين يجرّون الويل إلى نفوسهم من طيشهم وخوفهم وتروّعهم وافتقادهم لهداية العقل .

٥ ـ إن القيمة النهائيّة للأحياء ، هي قيمة فكريّة ، تنظر في مُعْطيات الواقع وتدع تصرّفها كنتيجة لها ، فإذا اختلّ ذلك ، توالت الأحداث المفجعة .

٦ ـ إن تلك الحمامة ، في سذاجتها وغبائها ، لا تزال تهْرف بكلّ ما تعرف ، ولا تحترس من الكلام ، ممّا ساق الأذيّة إلى من أحسن إليها ، إذ أفشتْ سرّه وباحت باسمه . فالعقل ينبغي أن يكون ، أيضاً ، ضابطاً للسّان ، يسيّره وفقاً لمُعطيات الواقع وطبائع النّاس ومطامعهم .

ثانياً ـ مالك الحزين : وهو يرمز كالحمامة إلى فئة من النّاس ، ممّن يُسْدون الخير للاخرين ولا يعرفون خير أنفسهم . وهو يبْدو أكثر ذكاءً من الحمامة ، يفطن إلى واقع الأشياء ومعطياتها وينفذ منه إلى النّجاة . لقد أدرك أن الثّعلب يعجز عن التسلّق وان الحمامة قادرة على أن تتوسّل جناحيها لتطير عنه ، أي أنه أدرك بعض نواميس الطبيعة وحكمتها . إلا ان معرفة ناقصة ، مشوّهة ، فهو، على ذكائه، يُفْسد عقْله الغرور ويفقده فضيلته . فقد ألمّ به الثّعلب ، وامتدحه وعظم من أمره وتضاءل من دونـه ، حتّى نفـخ الغرور أوداجـه ، وجعل يفخر بما ميّزته به الطبيعة على سائر الطيّر والبهائم . فالطبيعة قد منحته الجناح ليحلّق حيث لا تقوى قدما الثّعلب على الوصول . وقد أعجب بذاته وصدّق قول الثّعلب أنه متفوّق ، يدري بساعته ما

لا ليس يدريه في سنة، فوضع رأسه تحت جناحيه وأطفأ عينيه أمام عدوّه المتربّص ، فانقض عليه وأهلكه . ومؤدّى ذلك كلّه ما يلي :

١ ــ ان الغريزة لا تتكامل ولا تَصْلح إلا بهدي العقل ونوره .

٢ ــ ان العقل لا يُبْصر الحقيقة والصّواب إلا إذا كان صاحبه حذراً ، يأنف من الغرور الّذي يُعْدم العقل ويُفْقده فضيلة الرّؤية الصّائبة .

٣ ــ أن المرء الذّكي يميّز بين العدو والصديق ، يُحاذر الأوّل ، ويتفطّن إلى غايته ومراميه وما يُضْمِره له ، فلا يصدّق ما يظهره له من مودّة كاذبة عمّا يُضْمره من حقد شديد .

٤ ــ ان الخيلاء والعُنجهيّة يُفْقدان صاحبهما بصيرته ويؤدّيان به إلى الهلاك . فالغرور هو آفة العقل .

ثالثاً ــ الثّعلب : إذا كانت الحمامة قد مثّلت الغريزة المطلقة وهزال العقل وضعف التّدبير ، ومالك الحزين العقل العارف معرفة جزئيّة ، المتحوّل إلى الجهل والحمق بالاغترار والعنجهيّة ، فإن الثّعلب يمثّل الغدر أي العقل . عندما يضع نفسه في خدمة الشّرّ عندما يَسْتخدم العقل ، ليضاعف من قدرته على الأذى . فالثّعلب يعمل ، هنا ، ولا دأب له إلا السّعي وراء الغدر ، يَكْسب رزقه من لحوم الآخرين يغتذي من دمائهم وأشلائهم ، لا تعروه رحمة أو شفقة ولا يتعطّف لشكل أو بؤس. إنه رمز الأنانيّة الغادرة التي تستحلّ كل حرام لتحقيق مأربه .

والثعلب في ذكائه ، يفيد من غباء الآخرين ورذائلهم ويحوّلها إلى خير له ، وفقاً لطبيعته الأنانيّة الماكرة . لقد ألمّ بالحمامة وراودها عن فراخها ونال مأربه ، بعد أن أفاد من خوفها وغبائها وضعف حيلتها . وكأن الكاتب يوعز بذلك إلى أن ضعيفي الحيلة والتّدبير في الوجود هم ضحايا ذوي الحيلة والمكر .

ومن جانب آخر ، وقف له عدوٌّ طارىء ، فأفسد عليه خطّته ومصلحته ، فلم

يستسلم ولم يتولّ ، بل أنه أقام على غايته ومطمعه وتدبّر حيلة أخرى ، أمدته بها معرفته لطبائع الآخرين وموضع الضّعف فيهم . لقد أدرك أن مالكاً الحزين يتفوّق فطنة على الحمامة ، إلا أن له موطن ضعف ، يحوّل فضيلته إلى رذيلة ، وهو الغرور وأخذه للاشياء بظاهرها المخادع . فاستغلّ تلك النزعة فيه ، وتلقّفه وأودى به . وغاية الكاتب في ذلك قد تنمّ عن الأمور التالية :

١ ـ أنّ **العقل** ليس فضيلة إذا استخدمه صاحبه في سبيل الشّر .

٢ ـ أن أصحاب **المكر والحيلة** هم الناجحون في الواقع ، يحيون من فضل ما ينزلونه بالآخرين من خطوب وخسائر .

خلاصة حول حكمة النّص : لقد حاول الكاتب أن يعلّم الانسان،من خلال الحيوان ، الحكمة الواقعيّة الّتي تدع المرء ينجو من الهلاك ويكسب المكاسب ، دون نظر في قيود الخير والشّر والحلال والحرام . وبخلاف ما عليه مذهب أرسطو ، فإن الكاتب يوقع الأحداث بما يدع صاحب الحيلة ينجح ويفوز فيما يفشل ويُنكب أصحاب الخير . فالحمامة في وداعتها ورقّتها وخوفها أصيبت بالثّكل ومالك الحزين لقي مصرعه من الخير الّذي أسداه لسواه ، ولم يحظ ويفز إلا الثعلب وهو الأشدّ لؤماً والأكثر غدراً . ولو نحا الكاتب منحى مثالياً ، كان أحرى به أن يوقع الأحداث بما يدع أصحاب الخير يفوزون وأصحاب الشّر يندحرون . فالنّزعة الطّاغية على حكمة هذه الأقصوصة هي الحكمة العملية الّتي لا توقظ الضّمير ولا تغذي إنسانيّة الانسان بل تؤمن له مصلحته كيفما تيسّرت،حتّى لو كان ذلك على حساب الآخرين وهلاكهم .

ب ـ **الأحداث** : تتّصف أحداث هذه القصّة الأسطورية بالنّزعة التّصاعدية والنموّ اذ ان الحادثة اللّاحقة تدفع بالأزمة إلى عقدتها ، وهي طمع الثّعلب وثكل الحمامة ، ثم إلى حلّها ونهايتها إذ يغدر الثّعلب بمالك الحزين . وهي ، أيضاً ، حسنة التوقيع ، إذ ترد في اللحظة المؤاتية . فالكاتب لم يدع مالكاً

الحزين يلتقي الحمامة إلا بعد أن حلّت بها الفاجعة، وذلك كَيْ يُنْقذها منها، ولم يُوقّع لقاءه لمالك الحزين، إلا بعد اسدائه النّصيحة وتواقعه مع الثّعلب في قضيّة الثأر .

والكاتب يتوّسل الحادثة الصامتة، المُوحية، بدلاً من الأفكار، للتدليل على المواقف والأحوال النفسيَّة . فبدلاً من أن يُعبّر عَنْ ذلك ويصرّح به طواه طيّ الحادثة بقوله :

– إذا شرعت في نقل القشّ إلى رأس تلك النَّخلة ؛ لا يمكنها ذلك إلا بعد شدّة وتعب ومشقّة ، لطول النّخلة وسحقها .

فهذه الحادثة لا تقتصر دلالتها على ذاتها ، بل إنّها ذات دلالة مضمرة .

إلا أنّ معظم الأحداث الأُخرى تقف عند دلالتها ولا تستبطن رمزاً لحركة نفسيّة . مثال ذلك قوله :

– فإذا فَرَغتْ من النّقل ، باضت ، ثم حضنت بيضها ، فإذا انقاض وأدرك فراخها جاءها ثعلب .

وهذه الحادثة تمثّل على الأحداث الأُخرى في اقتصارها على معناها الخاص بها وعلى الحركة والتصرّف الفعلي الّذي يظْهر وجهاً من وجوه القصّة في سياقها الظّاهر .

ج – الحوار : ألمّ به الكاتب في نهاية القصّة ، وكان قد اعتاض عنه بالسّرد في مطلعها بمثل قوله :

– « جاءها ثعلب ، قد تعهّد ذلك منها بوقت قد علمه ؛ ريثما يَنْهض فراخها فوقف بأصل النّخلة ، فصاح بها ، وتوّعدها أن يرقى إليها أو تلقي إليه فراخها . »

فهذا المقطع ينطوي على سرد كان يمكن أن يحلّ الحوار محلّه . إلا أن الكاتب آثر فيه السّرد اقتضاباً .

ونقع على الحوار فيما عدا ذلك بين مالك الحزين والحمامة ، اذ قال لها :

ـ ما لي أراك كاسفة البال ، سيئة الحال ؟

فقالت له :

ـ يا مالك الحزين ، إن ثعلباً دُهيت به ، كلّما كان لي فرخان ، جاء يتهدّدني . .

فقال لها :

ـ إذا أتاك ليفعل تقولين له . . .

وهناك حوار مخادع ينمّ عن نفسيّة الثّعلب وحذقه لأساليب الدّهاء والوقيعة، إذ أغدق على مالك الحزين كل مدح، عاد وانتزعه منه انتزاعاً فاجعاً عندما انقضّ عليه .

طبائع الأُسلوب :

أولا ـ اللّفظة المفردة : وقد بدت الفاظه ، خلال هذا المقطع ، كما بدت في سائر كتبه ، ألفاظاً مقنّنة ، تحمل كلّ منها معنى خاصاً بها ، لا تستعيره من سواها ولا تنزل به الضّيم على لفظة أخرى . مثال ذلك قوله : « لطول النّخلة وسُحقها » . وقد يخيّل للقارىء أن في هذه الألفاظ ترادفاً وتكراراً ، إلا أن لفظة « سحق » وان ارتبطت في معناها بلفظة « طول » ، فهي تتميّز من دونها بتمثيل المعنى والغلوّ به لغاية اداتيّة فنيّة خالقة . فالسحق لفظ محمول ، لا يدلّ على العلوّ بل على البعد ، وقد حمله على هذا المعنى ، مازجاً الصورة النفسيّة بالصورة الحسيّة وخالعاً عليها قليلاً أو كثيراً من الظّلال التي تقوّي المعنى ، دون أن تغوى به او باللفظ من دونه .

ومن هذه الالفاظ قوله : « فتعهّد ذلك منها » ، وقد توسّل بفعل « تعهّد » عن فعل عهد؛ ففي هذه اللفظة نوع من البلاغة المُضمرة الصامتة المتولّدة من الاحساس

العميق بروح الالفاظ والمعاني ، بخلاف الفاظ عبد الحميد التي كانت تميل إلى الصخب والضوضاء . فوزن تفعّل ، كما عهدناه في هذه الجملة ، يجمع المعنى ويأسره ويحيط به إحاطة تامة في لفظة مُبدعة ، بدلا من ان يوزعه في الفاظ متعددة لا تُقَسْط في أدائه ، حتى يَظهر عجز اللفظ عن تجسيد المعنى . ولعلّ حرف التّاء يدلّ على ما جرى في نفس الثّعلب دون أن يُشير الكاتب الى ذلك صراحة ، كما ان فعل « تعهّد » هو أفضل من فعل « اعتاد » مثلا ، لأنه يدل على المثابرة والاختبـــار وتجربة الأمر والضُّلوع به . وهـــذه البلاغة الايجازية المضمرة تمثل لنا السبب الذي جعـــل ابن المقفع يقول ان السهل ممتنع ؛ فهو يقتضيه دُربة وتروُّضاً وأخذاً بروح اللفظ وتحديداً للمعنى ، حتى يأسره بأقلّ ما يمكن من الحروف. فابن المقفع يضنّ بالالفاظ ، ويتقتّر بها تقتّراً ، ويعز عليه أن يُنفق قدراً عظيماً منها للمعنى الواحد .

وابن المقفّع يسعى إلى اللفظة الفصيحة التي لا يصلح سواها في مكانها إذ أنها وضعت له وخصّت به ، لا تعبّر لفظة مفردة ، دونها ، عنه ، ولا معنى لتلك اللفظة من دونه . مثال قوله : « ثم حضنت البيض ، فإذا انقاض» ففعلا « حضن وانقاض » وضعا أصلاً لمثل هذا المعنى ، ولا قبل لنا بلفظة مفردة دونهما للتدليل على المعنى ، بل يقتضينا ذلك ألفاظاً متعددة كأنّها شرح ووصف له .

وربما تعمّد اللفظة المنطوية على صورة ومجاز خفر ، قريب ، كقوله : «ريثما تنهض فراخها» ، وقد خلع على فعل نهض معنى النُّموّ والبلوغ ، إذ أنها تشترك جميعاً برابط الارتفاع والسمو . ويؤثر ، كذلك ، اللفظة غير المتبذلة ، دون تقعُّر أو تصنُّع . مثال ذلك قوله : « وتوعّدها أن يرقى إليها » إذ توسّل لفظة « يرقى بدلا من « يصعد » أو ما إليها لأنها ليست مُتداوَلة ، مبذولة للعوام . أو قوله : « فأفرق منه » إذ أحل فعل « أفرق » محل فعل « أجزع » .

ويعمد الى اللفظة الموحية القابطة ، الموجزة ، كما في قوله : « إنّ ثعلب دهيتُ به » ففعل « دُهيتُ » يوجز المعنى ويوحي به ويعمّقه .

العبـــارة :

١ – **الموازنة بين اللفظ والمعنى :** يُوازن ابن المقفّع بين اللفظ والمعنى ولا يُسرف في أحدهما على الآخر . وهو ينتخب للمعنى الواحد لفظه الأقل ، لكنه يؤلف بين الجزئيّات ويحشدها ، فتستطيل عبارتُه ، دون أن تتهالك وتعيا . مثال قوله :

– « وكانت إذا فرغت من النّقل ، باضت ، ثم حضنت بيضهـا ، فإذا أنقاض وأدرك فراخها ، جاءها ثعلب قد تعهّد ذلك منها ، لوقت قد علمه ؛ ريثما ينهض فراخها ، فوقف بأصل النخلة ، فصاح بها وتوعّدها أن يرقى إليها ، أو تُلقي اليه فراخها ، فتلقيها إليه » .

فهذا المقطع يمثل جملة واحدة ، متوالدة ، بعضاً من بعض بجمل محزوءة ، تعبّر كلٌّ منها عن حادثة جديدة ، وفقاً للسياق التالي :

– فرغت من النّقل [١] باضت [٢] ثم حضنت بيضها [٣] فإذا انقاض [٤] وأدرك فراخها [٥] جاءها ثعلب [٦] فوقف بأصل النخلة [٧] فصاح بها [٨] توعّدها أن يَرقى إليها [٩] فتُلقيها إليه [١٠] .

وهكذا يظهر لنا أن طبيعة عبارته مستمدّة من طبيعة الفن الأدبي الذي تنتمي اليه المقطوعة ، وهو نوع سردي ، تتعاظم فيه الأحداث ، وان عبارته انساقَت وتسيّرت بسياق الأحداث ، تقتفي أثرها ، وتعرضها بشكلها العاري ، دون انصراف أو استطراد إلى الوصف . فعبارته هي عبارة الاقتضاب السردي ،إذ يخصُّ كل حادثة بمثل الاشارة واللّمح ، وينصرف الى سواها .

٢ – **بعض التكرار والترادف :** لا يُسرف ابن المقفّع بالترادف كغاية بذاته ، بل يلمُّ بنُبذ منه في مواضع لتقوية المعنى ومضاعفة الايحاء به ، كقوله :

– لا يمكنها ما تنقل من القشّ وتجعله تحت البيض ، **إلاّ بعد شدّةٍ وتعب ومشقة لطول النخلة وسحقها .**

— فلما رأى الحمامة **كئيبة**، **حزينة** ، **شديدة الهم** .

— قال لها : ما لي أراك **كاسفة البال** ، **سيئة الحال** ؟

وبيّن ان الترادف والتكرار وردا ، هنا ، لإظهار شدة ما كانت تقاسيه الحمامة من هم وحزن .

٣ — **بعض التكرار اللفظي** : ويتردّد ابن المقفّع على بعض صيغ في التّعبير بألفاظ واحدة ، متأثراً بطبيعة السرد ، كقوله :

— **إذا** شرَعتَ في نقل القشّ — **فإذا** فرغت من النّقل — **فإذا** انقاض — **فإذا** فعلت ذلك — **إذا** أتتك الريح عن يمينــك — **وإذا** أتتك الريح عن يسارك — **فإذا** أتتك من كلّ مكان —

حروف الجرّ : ولابن المقفّع دربة خاصة في تداول حروف الجرّ ، وهي أدوات لا تسلسُ قيادَها الا لمن خبر مَخبرها ، وفطن الى قدرتها في تحويل المعنى وتدقيقه وضبط ابعاده وتعديله وتبديله . وقد كان ابن المقفّع يحسن أساليب التَعْدية بالحروف، ولا يجري، في ذلك ، على سياق مطروق ، فيعدّي الفعل بحرفه المباشر ، بل يفتق بحرف آخر ، يضاعف المعنى ويجلوه ويضبطه ، وفقاً لحدسه المُبدع وتمكنه من روح اللغة والحروف . مثال ذلك قوله : « وقف بأصل الشجرة » وقد جاءت الباء لتدلّ على الظرفيّة ، محدَّدة المعنى ، مُدقّقة به ؛ ولو توسّل من دونها بحرف الجرّ « إلى » لكان المعنى شائعاً والعبارة يسيرة ؛ أمّا البـاء فقد انطوت على قدرة في التشخيص ، بالرّغم من أن دلالتها الحرفيّة تستحيل إذ يتعذّر على الثعلب ان يقف بأصل الشجرة وقوفاً فعلياً . وهكذا فان التعوّض عن « إلى » بالباء ، هو مظهر من مظاهر التكنية القائمة الّتي يعتمدها ابن المقفّع ليُضفي على عبارته ظلاً من ظلال البلاغة الخفرة المستورة ، وضرباً من النشوة الخفيّة الصامتة الّتي تختلف تمام الاختلاف عن تبهرج العبارة عند عبد الحميد .

ومن ذلك ، أيضاً ، قوله بما يدنو من العبارة السابقة : « جعل يصيـح في أصل النخلة»؛ وقد حمل حرف الجر « في » الذي يدلُّ على النفاذ والضمنيّة والحلول في

الدّاخل ، الى معنى الاقتراب والمجانبة ، حتى تأتي عبارته عبارةً ابداعيّة ، نفسيّة ، متحركة ، حية ، تتنفس فيها الحروف وتنبض ، بدلاً من أن تكون عبارة جامدة متحنطة ، تصدر عن الذاكرة والمعرفة من دون التوق والشعور . فتعدية الأفعال بحروفها المباشرة ، تجعل الحرف حرفاً قاموسياً ، ميتاً ، استعير استعارة ونُقِلَ نقلاً ، أما تعديتها بحروف مُبتكرة ، فتجعلها حيّة ، تفيض فيضاً ، وتنبض نبضاً وتنقلها من العقل إلى العَصَب دون أن تُدرك بها الوجدانية المسرفة التي شهدناه في النثر الأموي .

الحرف الفعلي : وفي هذا المقطع جملة أُخرى حمل فيها حرف الجرّ على معنى جديد ، ايجازاً للعبارة وبعثاً لها ، نراه في قوله : « طرتُ عنك » وقد جاءت « عن » حرفاً فعلياً ، إذا جاز التعبير ،أي أنه يجعل معنى الحرف يوازي معنى الفعل. فبدلاً من أن يقول الكاتب : « طرت وابتعدت عنك » ، شطر مباشرة إلى القول : « طرت عنك » ليُضفي على عبارته العمق والايجاز ويبثّ فيها ويشارك ، بدلا من أن يقرّر تقريراً صرفاً .

الفاء في نثر ابن المقفع : وقد أدّى ميله للسرد القصصي الى الاكثار من استعمال « الفاء » . وهي ، غالباً ، حرف استئنافي يدلّ على أن المعنى اللاحق وليد المعنى السابق ، فضلاً عن ترابط الحوادث بوثاق نفسيّ وفكري وبلاغي واحد ، منذ بداية المقطوعة حتى نهايتها . نرى ذلك في مثل قوله : « فوقف بأصل النخلة ، فصاح بها ، فتلقيها اليه » فابن المقفّع يعمد الى هذا الحرف للتدرّج ، دون أن أن يحرج من الرتابة التي يُضفيها على الجملة . فهو يهدف الى الايضاح والايجاز ويكاد لا يتوسّل بالفاء إلا ليعوّض بها عن لفظة أو عن جملة ، مما لم نكن نشهده في نثر عبد الحميد . فعبارة ابن المقفّع أشدّ لحمة وتماسكاً من عبارة عبد الحميد ، كما أن النزوع من جملة الى أُخرى يعتمد حروف العطف والاستئناف والسبب ، بينما كانت عبارة عبد الحميد تتجاور وتتقارب ولا تلتحم .

نموذج آخر : الأسد والثور

جرى حديث بين دبشليم الملك ، وبيدبا الفيلسوف ، عن المحبين الذين يفصل بينهما الكذوب المحتال، فضرب بيدبا للملك مثل الشيخ وبنيه الثلاثة . وآية القصة انه كان ، ثمة ، شيخ في بلدة دستاوند ، وكان له بنون كثيرو الانفاق والاسراف . وقد جعل ابوهم يلومهم ، ويقول لهم ان الانسان يطلب في الحياة ثلاثة أمور لا يمكنه ان يحققها الا بأربعة أشياء . فاتّعظ بنوه منـــه ، وذهب اكبرهم الى أرض تدعى ارض ميُّون ، فوَحُل شتربة أحد ثَوْرَي عربته ، وخادعه الرجل الذي اوكله به ، واوهمه انه مات . اما الثور فقد نجا ، وانطلق في المراعي المجاورة ، حتّى سمن ، وجعل يرسل خواره في تلك النواحي ، فسمعه أسد كان يملك تلك الناحية ، وتهيب خواره ، فلزم بيته ، خوفاً منه . وكان لدى الملك ابنا آوى ، يقال لاحدهما كليلة وللآخر دمنة ، وكلاهما ذو أدب ودهاء . اما دمنة فقد جعل يسائل اخاه عن سبب احتباس الملك ، فاجابه كليلة ، انا لست ممن يؤخذ كلامه عند الملوك ، وتمثل له على من يتدخل بما لا يعنيه بمثل القرد الذي شاهد عمـــل النجّار ، فحاول ان يقلده ، بادخال الوتد في الخشبة ، فتدلى ذنبه في الشقّ ، وانتزع الوتد ، فكاد يغشى عليه من الالم . وما ان أوفى اليه النجّار وألفاه في تلك الحالة ، حتّى ضربه وبرّح به .

وما عتّم أن أتى دمنة بالثور الى الملك ، فأحبّه الملك من دون دمنة ، فقصد الى الايقاع بينهما . اما شتربة فقد كان يخشى ان يغدر به الاسد ، لكثرة ما يعرف من سوء اخلاقه . وقال لاخيه « اعلم انه لو لم يرد بي إلا الخير ، ثم أراد صحبه ، بمكرهم وفجورهم ، ان يوقعوا بي لقدروا على ذلك » . وضرب له مثل الذئب والغراب وابن آوى والجمل . وآية القصة ، ان جملاً تخلّف في اجمة

فلقيه الأسد وأمَّنه على دمه . الا أن الاسد ما عتّم ان عاد الى عرينه جريحاً ، بعد ان اصابه الفيل . فجاع هؤلاء ، لأنهم لم يكونوا يأكلون ، الا من فضلات ذلك الاسد . وعندما اشتدّ عليهم الجوع والهزال ، أوهموا الاسد بانهم ذهبوا للصيد وعقدوا أمرهم على الايقاع بالجمل . فدخلوا على الملك ليُقنعوه بذلك فرفض لانه كان قد امنه ، لكنهم ألحّوا عليه وغرّروا به ، فقبل وتواقع معهم على حيلة للغدر به . فاجتمعوا بالجمل في حضرة الملك وجعل كل منهم يفدّيه ، ويقدم بنفسه ، ضحية ، والآخرون يسفّهون رأيه . ولما شهد الجمل حرصهم على عذر كل من يتقدم بنفسه ، تقدم هو بدوره قائلاً « أنا فيَّ للملك شبع وريٌّ ، ولحمي طيِّب ومريء ، وبطني نظيف ، فليأكلني الملك ويُطعم اصحابه وخدمه ، فقد رضيت بذلك ، وطابت به نفسي . عندئذ قال له الذئب وابن آوى والغراب : « لقد صدق الجمل وكرم وقال ما عرفً » . ثم إنهم وثبوا عليه فمزّقوه .

قصّة الاسد والذئب والغراب وابن آوى .

« زعموا أنّ اسداً كان في أجمة[1] مجاورة لطريق من طرق الناس ، وكان له أصحاب ثلاثة : ذئب وغراب وابن آوى ؛ وأنّ رعاةً مرّوا بذلك الطّريق ، ومعهم جِمَال ، فتخلّفَ عنهم جمل فدخل تلك الأجمة ، حتى انتهى الى الأسد . فقال له الأسد من أين أقبلت ؟ قال من موضع كذا . قال : فما حاجتك ؟ قال : ما يأمرني به الملك . قال : تقيم عندنا في السّعة والأمن . فأقام الجمل مع الأسد زماناً طويلاً . ثم ان الأسد مضى في بعض الايام لطلب الصّيد ، فلقي فيلا عظيماً ، فقاتَله قتالاً شديداً ، وأفلت منه مثْقلاً[2] مُثْخناً بالجراح ، يَسيل منه الدّم ، وقد خدشه[3] الفيل بأنيابه فلمّا وصل الى مكانه وقع لا يستطيع حراكاً ، ولا يَقْدر على طلب الصّيد . فلبث الذئب والغراب وابن آوى أياماً لا يجدون

---

١ – الأجمة : الشجر الكثير الملتف .

٢ – المثقل : من اشتد عليه المرض والألم .

٣ – خدشه : مزق جلده .

طعاماً ، لأنّهم كانوا يأكلون من فضلات الأسد وطعامه . فأصابهم وأصابه جوع شديد وهزال . وعرف الأسد منهم ذلك ، فقال : لقد جهدتم[1] واحتجتم الى ما تأكلون . فقالوا : لا تهمّنا أنفسنا ، لكنا نرى الملك على ما نراه ، فليتنا نجد ما يأكله ويصلحه . قال الأسد : ما اشكّ في مودّتكم وصحبتكم ، ولكن ان استطعتم فانتشروا لعلكم تصيبون صيداً تأتوني به ، فيصيبني ويصيبكم منه رزق . فخرج الذئب والغراب وابن آوى من عند الأسد ، فتنحّوا ناحية وائتمروا فيما بينهم وقالوا : ما لنا ولهذا الجمل الآكل العشب الذي ليس له شأن من شأننا ، ولا رأيه من رأينا ، الا نزين للاسد ، فيأكله ، ويطعمنا من لحمه ؟ قال ابن آوى : هذا ما لا نستطيع ذكره للأسد ، لانه قد أمّن الجمل ، وجعل له ذمّة[2]. قال الغراب : أنا أكفيكم أمر الأسد . ثم انطلق فدخل عليه . فقال له الأسد : هل حصّلتم شيئاً ؟ قال الغراب : انما يجدُ من يسعى ويبصر ، اما نحن ، فلا سَعْي لنا ولا بَصَر لما بنا من الجوع . ولكن قد وُفّقنا ال أمر واجتمعنا عليه ، ان وافقنا الملك ، فنحن له مجيبون . قال الأسد : وما ذاك :؟ قال الغراب : هذا الجمل الآكل العشب المتمرّغ بيننا من غير منفعة لنا منه ، ولا ردّ عائدة[3] ولا عمل يُعقبُ مصلحةً . فلمّا سمع الأسد ذلك غضب ، وقال : ما اخطأ رأيك ! وما أعجز مقالك ، وأبعدك عن الوفاء والرّحمة ! وما كنتَ حقيقاً[4] أن تجترىء عليّ بهذه المقالة ، وتستقبلني بهذا الخطاب ، مع ما علمت من أني قد أمّنت الجمل ، وجعلت له من ذمّتي . أو لم يبلغك أنه لم يتصدّق متصدّق بصدقة هي أعظم أجراً ممن أمّن نفساً خائفة وحقن دماً مهدوراً ؟ وقد أمّنته ، ولست بغادر به ، ولا خافر[5] له ذمّة . قال الغراب : إني لأعرف ما يقول الملك . ولكنّ النّفس الواحدة يُفتدى بها أهل البيت ، وأهلُ البيت تُفتدى بهم القبيلة ، والقبيلة

---

١ — جهدتم : أصابتكم الشدة .
٢ — ذمة : حرمة وعهداً .
٣ — العائدة : المنفعة .
٤ — حقيقاً : جديراً .
٥ — خافر : ناقض .

يُفتَدى بها أهلُ المِصر[1] ، وأهل المصر فدى الملك . وقد نزلت بالملك الحاجة ، وأنا أجعل له من ذمّته مَخرجاً ، على ان لا يتكلّف الملك ذلك ، ولا يليه[2] بنفسه ، ولا يأمر به أحداً . ولكنّا نحتال بحيلة لنا وله فيها صلاح وظفر . فسكت الأسد عن جواب الغراب عن هذا الخطاب . فلمّا عرف الغُراب إقرار[3] الأسد ، اتى صاحبَيْه فقال لهما : قد كَلّمْتُ الأسد في أكله الجمل ، على ان نجتمع نحن والجمل عند الاسد ، فنذكر ما أصابه ونتوجّع له اهتماماً منا بأمره ، وحرصاً على صلاحه ؛ ويَعرِضُ كلٌ واحد منّا نفسه عليه ، تجمّلاً[4] ليأكله ، فيرُدّ الآخران عليـــه ، ويسفّها[5] رأيه ، ويبيّنا الضّرر في أكله . فاذا جاءت نوبة الجمل ، صوّبنا رأيه ، فهلك وسلمنا كلّنا ، ورضي الأسد عنّا . ففعلوا ذلك وتقدموا إلى الأسد ، فقال الغراب : قد احتجتَ ،أيها الملك ، الى ما يقوتك . ونحن أحق أن نَهَب أنفسنا لك ، فانّا بك نعيش . فاذا هلكت ، فليس لاحد منّا بقاءٌ بعدك ، ولا لنا في الحياة خيرٌ . فلْيَأكُلْني الملك ، فقد طبْتُ بذلك نفساً . فأجابه الذّئب وابن آوى : ان اسكت ، فلا خير للملك في أكلك ، وليس فيك شبِع[6] . قال ابن آوى : لكن انا أُشْبِع الملك ، فليأكلني ، فقد رضيت بذلك وطبْتُ نفساً . فردّ عليه الذّئب والغُراب بقولهما : إنّكَ لمنْتِنٌ قذرٌ . قال الذّئبْ إني لست كذلك ، فليأكلني الملك ، فقد سمحت بذلك وطابت به نفسي . فاعترضه الغُراب وابن آوى ، وقالا : قد قالت الاطباء : من أراد قتل نفسه ، فلْيأكل لحم ذئب ، فانه يأخذه منه الخناق[7] . وظنّ الجمل انه اذا عرض نفسه على الأكل ، التمسوا له عُذراً كما التمس بعضُهم لبعض الأعـــذار ، فيسلم ويرضى الأسد

---

١ – المصر : الكورة والمدينة المحددة .

٢ – يليه : يتولاه .

٣ – الاقرار : الاذعان والموافقة .

٤ – تجملا : مجاملة واحساناً للعشرة .

٥ – سفهه : نسبه الى السفه ، وهو خفة الحلم ، والجهل .

٦ – الشبع : بتحريك الباء وتسكينها : اسم لما يشبع .

٧ – الخناق : داء يمتنع معه نفوذ النفس الى الرئة والقلب .

عنه بذلك ، وينجو من المهالك فقال : لكن أنا فيّ للملك شبع وريّ[1] ولحمي طيّبٌ ومريءٌ ، وبطني نظيف ، فليأكلني الملك ويُطْعم أصْحابه وخَدَمَه ، فقد رضيت بذلك وطابت نفسي به . فقال الذّئب وابن آوى والغُراب : لقد صدق الجمل ، وكرمَ ، وقال ما عرف . ثم انهم وثبوا عليه فمزّقوه .

الفن الذي تنتمي المقطوعة : القصصي الاسطوري :

تنتمي هذه المقطوعة للقصص الأسطوريّ ، كالمقطوعة السابقة ، وتجري في مثل سياقها وتختصُّ بمعظم خصائصها مع تباين في طبيعة الأشخاص والإحداث . أما مؤدّى المضمون ، فإننا سنسوقه من خــلال حديثنا عن الأشخاص والأحداث والحوار وما إلى ذلك .

أولا : الاشخاص : ألمّ الكاتب بأربعة أشخاص أو بهائم ترمز الىأشخاص، وهي : الأسد : والذئب والغراب وابن آوى .

أ ــ الأسد :

١ ــ **مظاهر السلطة** : وقد تكنّى به الكاتب عن الملك أو الخليفة أو أي صاحب سلطان آخر . له من صفات الملوك وذوي السلطة المظاهر التالية :

ــ أن له حاشية تعيش بكنفه .

ــ أن له سلطان اعطاء الأمان والحماية .

ــ أنه ينهد للقتال ويتصدّى للأعداء ، فينتصر أو يُهزم .

ــ أنه صاحب هيبة تكلّمه الحاشية بالوقار والتّورية والتلميح .

٢ ــ **بين الوفاء والغدر** : وقع الكاتب الأحداث توقيعاً نفسياً عميقاً ، ليفيد من ذلك الغلوّ ، مقابلاً بين النّقيض ونقيضه . ففي مطلع القصّة يمثّل الأسد أو الملك

---

١ ــ الري : اسم لما يروي العطش .

وكأنه رجل رحمة ، يـُعيل الناس ويتعرَّض للمخاطر كي يـُوفـِّر لهم رزقهم ، كما أنه ينصرف الى عمله في كلِّ غداة ، ثم إذا عثر على امرىء هالك ، مشرَّد آواه وأمنه وأنزله في الرَّحب والسّعة . وتوقيع الأحداث على ذلك الغرار لم يَرِدْ في الصُّدفة والعرض ، بل إنه ينطوي على تكنية عميقة ، غامضة ، تعمـَّدها الكاتب . وقد حرص على أن يظهر نجابة الأسد وطيب عنصره ، ليُعَظِّم من آفة الغدر والمكر اللذين بدَّلا من طبيعته وجعلاه يَنْقُض عهده ويَغْدر بمن أمّنه . فالماكرون المخادعون ينقضون عهود الخير ويدفعون بصاحبها الى الشر في أقصى حدوده وأفجع صوره .

٣ – **بين الحيوانيّة والانسانيّة** : ومنذ أن تواقع الأسد مع الفيل ، بدأت الصور الإيجابيّة تميل الى السّلبيّة ،إذ افتقد قوام زعامته وقُوَّته وهيبته ،وألفى نفسه دون حيلة يكسب بها رزقه ورزق من إليه . ولم يكن اختيار الفيل عدوّاً له إلا وسيلة للواقعيّة والايهام بالصِّدق ، يؤول الكاتب منهما ، لاقناع القارىء بصدق ما يقول.والواقعيّة مزدوجة في تصرُّف الأسد.فمن جهة توافق طبيعته الحيوانيّة ، إذ مثلته ، وهو يصطاد ، كدأبه في كل غداة ، وجعلت خَصمه فيلاً ، كفوءاً له ، كي يـُقنع بما خلص اليه من وصف لجراحه الثخينة . ومن جهة ثانية ، فإنها تُوافِقُ نفسيّة الملك ، وطبائع شخصيّته في دأبه على التّصدي للأعداء ومنازلتهم في الحروب .

وإنما نشير الى ذلك وننوِّه به لننتهي إلى أن مثل هذه الأقاصيص الاسطوريّة تقتضي دربةً وتفوُّقاً لتأليف التصرُّف الغريزي في الحيوان ، والسّلوك البشري في الإنسان ، فضلاً عن تأليفها للغايات الترفيهيّة والاصلاحيّة والفنية ، كما سوف نرى.

قلنا إن الأسد بدا في مطلع القصَّة وفياً ، رحيماً ، واذا به ، بعد أن وقع تحت وطأة الماكرين والمحتالين ، يغدو ، في نهايتها ، شبيهاً بهم ، غادراً يغتذي من دم أصحابه وأشلائهم ، يصمت عن المنكر ويضلع فيه .

٤ – **بين القوّة والعقل** : وربما هدف الكاتب الى غاية عامّة أخرى ترتبط

بحدود القوة والعقل في التصرّف . فالطبيعة جهّزت ذلك الحيوان بالقوّة ، كأداة يردّ بها الغوائل والطوارىء ويكسب رزقه ، لكنها لم تمنحه من قوّة العقل ما يضاهي فيه ويعوّض عن قوّة الجسد . فبعد أن أثخنته الجراح ، وألفى ذاته قعيداً ، عاطلاً من القوّة ، تردّى في هوّة اليأس وافتقد الحيلة وخضع لمن هم دونه . فالقوّة قد تغني ، حيناً ، إلا أنها لا تنجي صاحبها من المهالك ، إلا إذا صحبها العقل ، وقام مقامها ، ليعوّض عنها . فالكاتب ، كما يبدو ، عبر الكتاب كلّه ، لا يزال يدعو الى الأخذ بهداية العقل ، كما أنه يجعل منه القوام الأول لحكمته الواقعيّة وسبيلاً دائماً للنّجاح والنّجاة من الأخطار والمهالك . وافتقاد الأسد لفضيلة العقل أزرى به وجعله أُلعوبة بين حبائل الغراب والذئب وابن آوى ، أي لمن هم دونه هيبةً وصولة ، فكأنه يُوعز بذلك الى ان الانسان الفاقد لميزة العقل يعجز عن صون كرامته ويتعفّر بالذلّ ، فيزري به الضّعفاء ، المخادعون .

ب ــ **الغراب وتابعاه : الذئب وابن آوى :** تظهر شخصيّة الغراب أجلى من شخصيّة تابعيه الذئب وابن آوى ، وان كانوا ، جميعاً ، يمثّلون حاشية الأسد ، أي الملك . ولقد استكمل الكاتب بهم صورة البلاط ، ليندّد بالحاشية التي تقوم بكنف الملك . وقد مثّلها على النحو التالي :

ــ **إنها لا تقوى على اكتساب رزقها بالعمل الشريف**، بل تحيا على فتات مائدة سيّدها وولّي أمرها : « لأنهم كانوا يأكلون من فضلات الأسد وطعامه » . وربما تعمّد الكاتب إيذاءها والاقذاع فيها بقوله إنها كانت تأكل « فضلات الأسد » . فمن ينتمون إليها افتقدوا الكرامة وشرف العمل وكسب الرِّزق ، ولم يعودوا يحرُجون من أكل فضلات الموائد ، أي أنهم يكسبون رزقهم ، كيفما تيسّر لهم ببذل النّفس والتقاط فضلات الآخرين .

ــ **أنها لا تنصح وليّ نعمتها ولا تقوده الى سُبل الخير** ، بل إنها تُفسد عنصره ، وتدفعه الى ارتكاب المنكر والغدر وتسيء الى سمعته وتزلزل ملكه وسلطانه من دونه .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ـ **أنها تضمُّ قوماً من السُّعاة** يجتمعون في الخفاء ، ويتآمرون ويضعون مخطّطاتهم الماكرة ويدبّرن المكائد ويكلّفون أشدهم مكراً بتحقيقها وتنفيدها .

ذاك كلّه ينطبق على الغراب والذئب وابن آوى ، إلا أن الغراب ينتدب ذاته لتأدية المُهمّة الكبرى ، متوسّلاً لذلك شتى أساليب المكر والخداع .

فكيف بدت شخصيّة الغراب في ذلك كله ؟

١ ـ **خصائص عامة** : يبدو كسائر الحاشية ، فاقد الكرامة ، لا يأنف من أكل فضلات الأقوياء والاحتماء بظلّهم .

ـ يمتاز بفطنة متفوقة ، أي بميزة العقل ، إلا أنه لا يدفعه ولا يندفع به الى الخير ، بل يتوسّله للشرّ والغدر والمنفعة

ـ يَظهر وكأنه عاجز عن العمل واكتساب الرزق بشرف ، متعوّضاً عن ذلك ببراعة الكلام والمخادعة .

ـ أنه رأس الفتنة والدّافع لها والمنفّذ لدقائقها .

٢ ـ **خصائص مكره ومظاهره** : ويبين لنا مكره وخداعه ، خلال حديثه مع الأسد ، إذ لم ينفذ فيه الى غايته ، مباشرة ، بل على أقساط ونموّ وتطوّر ، معدّا له الجوّ النّفسي ، قبل أن يدفعه ويوضحه . وقد بدأ حواره بالقول :

ـ « هذا الجمل الآكل العشب ، المتمرّغ بيننا ، من غير منفعة لنا منه ، ولا ردّ عائدة ولا عمل يُعقب مصلحة » .

وتأدّت براعةُ الحوار وحنكته في ذكره للجمل بأمور عامّة ، تحطّ من قدره وتُظهر لا جدوى الاحتفاظ به . وربما حاول أن يستثير الأسد عليه بعصبيّة الجنس، إذ قال إنه آكل للعشب ، والكاتب يندّد في ذلك بمثيري الفتن الذين يمتطون كل وسيلة لغايتهم ، وعلى رأسها إثارة الحقد بين الأجناس والطبقات ، كما هو الشأن في كل العصور . ثم أضاف مُعقّباً بما يُقنع الأسد أنّه عبء عليه ، لا عمل له

سوى التمرّغ والاضطجاع ،، دون فائدة . وذاك كلّه تمهيد لتحقيق مأربه . وقد فطن الأسد لغايته ، فغضب وثار وتسخّط ، فلم يرتعد الغراب ، ولم يُخذل ، بل إنه أقام على عزمه ، مُتوسّلاً لتحقيقه اسلوب المنطق القائم على بينات صائبة ، مقنعة والمنتهي الى نتيجة ماكرة ، غادرة . لقد أردف يقول :

— « إني لأعرف ما يقول الملك ، ولكن النّفس الواحدة يفتدى بها أهل البَيت ، وأهل البيت تفتدى بهم القبيلة ، والقبيلة يفتدى بها أهل المصر ، وأهل المصر ، فدى الملك » .

فأي منطق يبدو أشدّ إحكاماً وتدرّجاً مما بدت عليه هذه الجملة . إلا أنه منطق آثم ، يُظهر النّصح ويُضمر الغدر ، يُطالع بالرقّة ويستتر بالقسوة . وقد نما فيه إلى غايته نموّاً . فأينا لا يوافق على أن هلاك فرد هو أفضل من هلاك العائلة ، والعائلة أفضل من القبيلة والقبيلة أفضل من المصر . هذه بيّناتٌ صائبة ، لا تُردُّ ولا تصدُّ وقد حشّدها وتدرّج فيها ليخلص الى القول : « وأهل المصر فدى الملك » مغرّراً بالأسد ـ مقنعاً إياه بأن أهل المملكة كلّها هم عبيد يَفْتَدون الملك . فما باله يحرج من التضحية بفردٍ متمرّغ في ساحة البطالة ، لا ينتسب إليه بنسب ومن ملّة غير ملّته ، إذ أنه آكل للعشب والأسد آكل للحوم . ولا نراه يقتصر على اقناعه نفسياً بما يورّطه فيه ، بل إنّه يُيسّر له سبل التّنفيذ بقوله :

— « وقد نزلت بالملك الحاجة ، وأنا أجعل له من ذمّته مخرجاً ، على أن لا يتكلّف الملك ذلك ولا يليه بنفسه ، ولا يأمر به أحداً ، ولكنّا نحتال بحيلة لنا وله فيها صلاح وظفر » .

وقد أوجد له في هذا الحوار المبرّرات التالية :

— أنه واقع بين براثن الحاجة ، أي أنه غدا في مقام غير المقام الذي أمّنه فيه ، وأن الحاجة تبرّر ، في سبيل دفعها ، بعض التّعديل في الرّأي .

— يسّر له أمر الغدر إذ جعله لا يتكلّف فيه مشقّة ولا يُنفّذه بنفسه .

— غالى في تيسيره لما يغرِّر به الأسد ، إذ وفّر عليه فيه ، حتّى إعطاء الأمر .

وهذه المبررات ، مجتمعة أوهمت الأسد أنه لا يفلح في القدر أو أنها جَعَلَتْه يَقْتَنع بأنّه أمرٌ لا مفرّ منه وأنّه أيسر سبيل للخلاص وأقلّها إضراراً بضميره وكرامته .

٣ — **الحيلة الكبرى** : ولعلّ معرفته بطباع الناس وتفوُّقه الملهم في حبك المكائد وإحكام شراكها ، أنزلا عليه مكيدة موقّعة توقيعاً نفسياً بارعاً بحيث لا تخيب ولا تُخطىء . وقد أفاد فيها من العناصر النّفسية التالية :

عاطفة الوفاء : استثارها إذ غالى فيما أصاب الأسد وضرورة تأمين رزقه ، بعد أن عجز عنه . وهذه العاطفة تصدر عن نبـــل النفس أصلا ، إلا أنه حوّلهـــا الى أداة هلاك محقّق . فالغراب يستغلُّ معطيات الخير في النفس ليدرك بها ما يطمع به من شرٍّ .

— **عنصر الطيبة والسذاجة في الجمل** : ولقد تفطّن الغراب في معاشرته للجمل ، أن الطبيعة خصّته بعظم الهامة وصعالة العقل وحسن الطويّة ، تدفعه الحميّة الى تقليد الآخرين ويأخذه الحماس الأعمى ، فيلقى حتفه وهلاكه .

— **عنصر الحاجة والاملاق والعاهة في الأسد** : وتفطّن ، أيضاً ، الى أن الأسد مصاب بالجوع وأنهمتضوِّر والى أنه قعيد، مثخن بالجراح، مما يضعف من إرادته وعزمه ويدعه يرضى بهوانٍ كان يأنف منه أشدّ أنفة ، فيما كان مُعافىً ، قوياً .

وهكذا أحصى هذه العناصر النفسيّة ووقعها وألّف بينها ففتقت له حيلة افتداء الأسد وتسفيه الغراب وابن آوى والذئب والانقضاض على الجمل المسكين .

شخصية الغراب وواقع العصر العباسي : ومع أن هذه القصة منقولة بالتّرجمة ، يُخيّل إلينا أن لابن المقفّع يداً في توقيعها وسوق الحوار فيها . فشخصيّة الغراب تمثّل أفراداً من العصر العباسي ، كانوا يلازمون الخلفاء والأمراء ، يشيرون عليهم

ببعض المكائد،موهمين إياهم أنهم يُسدون لهم الخير . فيما هم ينصبون لهم شراك الشّر ، وتطالعنا فيهم ، كذلك ، ملامح أولئك المتهنين للفتاوى ، يُعلّلونها وفقاً لمآربهم ، حتى يحللوا المنكر . أولم يغدر السّفاح بعمّه بعد أن كتب له أماناً محكماً ، أولم يغدر بأبي مسلم الخراساني، بعد أن أمّنه ؟ ذاك هو الأسد واولئك هم حاشيته، يفتونه بفتاوى المكر ، ليمكّنوا له ولأنفسهم من خلاله . فابن المقفّع كان ملمّاً بمخازي العصر العباسي ، ولم يكن له حيلة في دفعها والتنديد بها ، فتوسّل لذلك التورية والاشارة من خلال بهائم ينعكس في تصرّفهم سلوك الانسان في أحواله المتباينـة .

ج ـ **الجمل** : ويمثل بعض ذوي الهامات العظيمة الذين منحتهم الطبيعة قدرة في جزء خاص من حياتهم ، دون أن تغدق عليهم نعمة العقل . كما أنه اختصّ بطيب العنصر وحسن الطويّة والحماس حتّى الفداء والهلاك، دون أن يكون في ذلك أي خبر له بل تحقيق لأطماع الطامعين . وانتصار الغراب على الجمل وفتكه به يشير الى أن الظاهر لا ينبغي أن يخدع عن الجوهر .

ثانياً : طبائع الأحداث : نقع في هذه الأقصوصة على نوعين من الأحداث . يتقاربان ويمتزجان أحياناً . فهناك الحادثة السرديّة ، وهي ترتبط بسياق القصة العام ، واذ تظهر على مسرحها تطلع على جانب جديد منها أو على حركة جديدة من حركات العمل الروّائي. وهناك الحادثة النفسيّة التي لا تقتصر على ظاهر دلالتها ؛ بل تستبطن دلالة أعمق في ضميرها .

نقع على الحادثة السرديّة في مثل قوله :

ـ وان رعاةً مرّوا بذلك الطريق . ومعهم جمال ، فتخلّف عنهم جمل ، فدخل تلك الأجمة ، حتى انتهى الى الأسد .

ـ ثم أن الأسد مضى . في بعض الأيام لطلب الصّيد ، فلقي فيلاً عظيماً . فقاتله قتالاً شديداً .

ونعثر على الحادثة النفسيّة فيما يلي :

— فلبث الذئب والغراب وابن آوى ، أياماً ، لا يجدون طعاماً ، لأنهم كانوا يأكلون من فضلات الأسد وطعامه .

— قال تقيم عندنا في السّعة والأمن .

— فسكت الأسد عن جواب الغراب عن هذا الخطاب .

وامتازت الأحداث ، كذلك ، بالتلازم والسببيّة والواقعيّة وتأليفها بين طبائع الحيوان والإنسان .

ثالثاً : طبائع الحوار : قام الحوار مقام السرد في كثير من أجزاء القصّة وبثّ فيها نوعاً من الحركة والحيويّة والواقعيّة . وهناك حوار الأسد والجمل في مطلعها ، ولم يختص بعضه بخاصة معيّنة إذ اقتصر على الاخبار ، مثال ذلك :

— فقال له الأسد : من أين أقبلت ؟ قال : من موضع كذا . قال : فما حاجتك ؟ قال : ما يأمرني به الملك .

وفي القصّةحوار الأسد مع حاشيته،إثر املاقهوجوعه،وهو يُظهر جانباً من نفسيّة الحاشية وخداعها . إلاّ أنّ أعمق ما ورد منه جاء في حديث الغراب مع الملك وقد وقد فصّلنا فيه القول .

الطبائع الفنيّة :

أولا : اللفظة المفردة : تبدو اللفظة المفردة في هذا النص أداةً للتعبير المحض ، أي أنها لم تعد وسيلة للايقاع والوشي والتنميق والتكرار ، كما أنها ليست غاية في ذاتها ، بل إنها مرهونة لخدمة المعنى . ولسنا نقع فيها على حشو ، أي نعجز عن عن حذف إحداها ، دون أن يتعطّل المعنى ويتعذّر .

١ — **الايجاز والتكثيف**: وأولى خصائص اللفظة ، هنا هي الفصاحة لأن الكاتب اختار منها أفضلها لموضعها وأدقّها تعبيراً عن المعنى وتآلفاً مع ما قبلها وما إليها ، وطواعية لمقتضى المعنى . مثال ذلك :

— « **زعموا أن أسداً كان في أجمة مجاورة لطريق من طرق الناس** » — فهذه الجملة تبدو يسيرة، بديهيّة ، قريبة المتناول. ألاأنّها تنطوي،في الواقع ، على صناعة دقيقة في اختيار اللفظ بالنسبة الى مقامه ، والى ضرورة المعنى . فقوله : « أنّ أسداً كان في أجمة » أفضل من قوله ، مثلاً ، ان أسداً كان مقيماً في عرينه الواقع في أجمة أو ما الى ذلك من تعابير فضفاضة . فالأجمة تدلُّ على موضع العرين ، وتصفه وتوحي به في لفظة واحدة ، إذ تطالعنا بصور الأشجار الملتفّة ، الكثيفة والأدغال وما الى ذلك . فهي لفظة تقوم مقام جُملة من الألفاظ . وقد يخيّل أن الكاتب استطرد عن غاية المعنى وحدوده في قوله : مجاورةً لطريق من طرق الناس »؛ إلا أن الواقع أن ابن المقفّع لا ينجذب الى اللفظ والعبارة بذاتهما وانما يوثق صلتهما بروح المعنى ومقتضياته ، يؤدّيهما بالنسبة إليه . وهو إنما ذكر « طرق الناس » ليمهّد بذلك لتخلُّف الجمل وانصرافه عن قافاته أو قطيعه الى تلك الأجمة . فضرورة القصّة اقتضت عليه تلك العبارة وليس الشغف بالمجانسة والتكرار بين لفظتي « طريق » و « طُرق » .

وهكذا يبدو لنا أن تلك الجملة اليسيرة ، التي توهم بالبداهة إنما وقّعت في موازنة عميقة بين حاجة المعنى وخدمة اللّفظ .

٢ — **التثقيف** : ومثل ذلك الحوار التالي :

— « فقال الأسد : من أين أقبلت ؟ قال : من موضع كذا . قال : فما حاجتك ؟ قال : ما يأمرني به الملك . » فألفاظ هذه الجملة وهي ، أيضاً ، محكّكة ، مثقفة ، انتخبت انتخاباً ، وبدّلت فيها اللفظة باللّفظة ، فالكاتب لم يقُل : من أين أتيت ، أو جئت ، أو قدمت ، بل « من أين أقبلت » لأن فعل أقبل هو الأفصح لأسباب ثلاثة على الأقل :

١ — أنه أقلّ استعمالاً وتبذُّلاً مما دونه من ألفاظ قد تقوم مقامه ، أي جاء ، وأتى وقدم ، وان كان الفعل الأخير يبدو أفصحها .

٢ — أنه ألطف ايقاعاً منها .

٣ — لأنّه ينطوي على معنى الجهة ويجمع معنيين في لفظة ، وهما معنى المجيء ومعنى القبلة ، أي الجهة .

ومثل ذلك قوله : « من موضع كذا » فإن لفظة كذا أفادت الايجاز وخدمت سياق المعنى ، فلم تستطرد به الى ما لا جدوى منه ، بل أدّت ما هو ضروري منه للفهم والافهام ، وفقاً لتعبير الجاحظ المأثور .

٣ — **الموافقة لمقتضى الحال** : وقد تبدو لفظة « حاجة » في سؤال الأسد بديهيّة ، مباشرة إلا أنها لفظة موقعة ، منتخبة ، أيضاً ، توافق مقتضى الحال وضرورة المقام . فالحوار يجري بين الأسد ، أي الملك ، وأحد الطارئين عليه . والملك يخاطب بكلامه ولهجته المأثورة عنه والمستفادة من واقعه وسلطته . فمن يطرأ من الغرباء على الملك ، لا يفد للزيارة ، بل لطلب الحاجة أو لاقتضاء أمر . والملك يُدرك أنه منتجع ذوي الحاجات ، لذلك خاطبه بالقول : « ما حاجتك » ولم يَقُل : ما غايتك ، أو ما مأربك أو ما الى ذلك . فلفظة الحاجة تُعبِّر عن مقام الأسد وتُعَظّمه وتفي بغرض القول .

ولا يعدو جواب الجمل : « ما يأمرني به الملك » هذا التوقيع اللطيف للعبارة . لقد نمّ به ، أيضاً ، عن استسلام الجمل وتعظيم شأن الملك ، فكأنه أوحى بمعنى لم يصرِّح به ، أو كأنه قال « إنني عبد الملك ، وطوع إرادته » وقد أجاب الملك : « تُقيم عندنا في السِّعة والأمن » . ولم تَرد لفظتا سعة وأمن للترادف والايقاع ، بل للتدليل على كرم الملك إذ أنه يوفّر له ضمان حياته في الطعام والأمان من العوادي.

٤ — **التوقيع النفسي** : ولننظر الى قوله فيما يلي :

— « فأقام الجمل مع الأسد زماناً طويلا » .

فقد لا نفطن الى مرمى هذه العبارة : « زمناً طويلا » ونحسَبُ أنه ورد في صدفة التعبير أو في سياق السرد أو تقريراً لواقع جرى فعلا . إلا أن هذه العبارة قّعت توقيعاً فنياً ، نفسياً ، ولم ترد للإيقاع والحشو ، بل للتدليل على أن الأسد

الأسد والجمل تصافيا ، زمناً طويلا على المودة ، لا يُعكّر صفو حياتهما نزاع . والكاتب يفيد من هذه الواقعة ، فيما بعد ، ليعظم من تأثير الغدر وفداحة ما يُنزل من خسارة، إذ أنه يُحلّ الخيانة والقسوة،حتى بين الذين تعاهدوا على المودّة و « أقاموا عليها زمناً طويلا » .

وهكذا ، فإن عبارة : « زمناً طويلا » مرتبطة بالسياق العام للقصّة ، تخدمه وتخدم غاية الكاتب منه .

ـ ٥ **النعوت ضرورة داخلية** : ولنتأمل في قوله التالي :

ـ « فلقي فيلا عظيماً ، فقاتله قتالا شديداً ، وأفلت منه ، مُثخناً بالجراح ، يسيلُ منه الدّم ، وقد خدشه الفيل بأنيابه » .

فالكاتب يُخضع عبارته ، هنا ، أيضاً لمقتضيات المعنى وسياقه وواقعيّته . فقد وصف الفيل بالعظمة ، وهي تعني ، هنا ، القوّة والبطش والجبروت . وهو لم ينعته بذلك إلا ليُعِدّ نفس القارىء للأحداث التالية ، أي لخروج الأسد مُثخناً بالجراح . والقارىء لا يقتنع بأن الفيل يصرع الأسد ، إلا إذا خصّه بقوّة خاصة ، إذ المأثور أن الاسد هو ملك الغابة . فابن المقفّع يعفّ عن النُّعوت ولا يتوسّل منها ألا ما هو ضروري لجلاء المعنى ومضاعفته وخدمة الموضوع العام الذي يتصدّى له ويُعالجه .

ومثل ذلك قوله: «فقاتله قتالا شديداً» إذ لو تولّى عنه سراعاً لفقد الأسد هيبته ولافتقدت القصّة مبرّرها الواقعي . ثم «أفلت منه» ولفظة «أفلت» تمثل عظم الضّنك الذي نزل به منه ، وان غايته لم تعد الانتصار عليه ، بل النجاة والهرب . وقد تعمّد هذه العبارة ليبرّر فيما بعد قعوده وملازمته لعرينه واشرافه على الهلاك ، جوعاً .

٦ ــ **التقيد بالواقع** : وابن المقفّع لا يعمد إلى العبارة التهويليّة الخطابيّة ، الفاقدة الرّوع ، المستطارة اللّب ، بل إنه يتكرّس فيه للواقع ويأنف من الغلوّ الأرعن ، الطائش. فهو يتمثّل عظم أنياب الفيل ويدرك فعلها فيمن يطعن بها ،

ولعظمها تكاد لا تعرو جلد سائر البهائم حتّى تثخن فيها الجراح وتمزّقها . ولم يشأ الكاتب أن يدع أنيابه تفعل فعلها الحاسم في إهاب الأسد ، لئلا ينساق بذلك ؛ مضطراً الى القول بأن الفيل صرع الأسد ، مما يُعدم القصّة غايتها ويعطل سياقها . لهذا قال : « وقد خدشه الفيل بأنيابه » أي أنه أنفذها فيه دون أن ينال مناله منها . فحُسن الواقعيّة والصّدق يلازم الكاتب في اختيار ألفاظه ؛ لا يطلق لها العنان ، حتّى ينقض اللاحق السابق منها ويختلط أمر المعاني ويلتبس . فابن المقفّع يختار اللفظة بعاقلته وذائقته ؛ تلجمه الأولى عن الخطابية وتقيده بالواقع وتمنحه الثانية التآلف والانسجام في سياق اللفظة الواحدة والعبارة مجتمعة .

وقد نسوق القول ذاته على هذه الأمثلة المجتزأة من النصّ :

ـ فلمّا وصل إلى مكانه ، **وقع** لا يستطيع حراكاً ، حيث أوجز فعل « وقع » المعنى واوحى به وضاعفه .

ـ ولبث الذئب ومغراب وابن آوى **أياماً لا يجدون طعاماً** » وقد مثل عظم هوانهم وجوعهم بلفظة « **أيام** » .

ـ « فأصابهم وأصابه **جوع شديد وهزال** » ولفظة « هزال » جاءت كنتيجة للمعنى السابق ووسيلة للغلوّ به .

ـ « لقد **جهدتم** واحتجتم » ـ « فليتنا نجدُ ما يأكله **ويُصلحُه** » ، أي أن غايتهم هي صلاحه ونجاته .

ـ « ولكن إن استطعتم ، **فانتشروا** ، لعلّكم تُصيبون صيداً» وفعل « انتشروا» يقوم مقام ألفاظ أخرى ، يوجزها ويؤدّي اداءها . فبدلا من أن يقول لهم : «اذهبوا،واسعوا ، وليمضي كلٌ منكم إلى جهة ولا تدعوا مكاناً» ، عوّض عن ذلك كله وأوجزه وعمّقه في قوله : « وانتشروا »

ـ ما لنا ، ولهذا الجمل **الآكل العشب** الذي ليس له شأن من شأننا » . وقد

وردت النعت « الآكل العُشب » لتثير قضية التمايز بين الأجناس ، ألمح إليها ولم يُصرّح .

— هذا الجمل المتمرّغ بيننا من غير منفعة لنا منه — والتمرّغ أوجز المعنى في حدوده الحسيّة ووصفه بلفظة واحدة .

ثانياً : العبارة :

١ — **الجملة الفعلية** : تقوم عبارة ابن المقفّع على خصائص شبيهة بخصائص اللفظة المفردة في ملازمتها لحدود المعنى وتطوّعها لخدمته واتساعها لمضامينه وظلاله ، تُظهر وتوضح ، حيناً ، وتضمر وتُلمح ، حيناً آخر . وقوام عبارته في هذا النص الجملة الفعليّة[1] ، اقتضيت عليه بطبيعة الحوار والسرد والحركة .

٢ — **الحال** : وقد يعترض فيها بالحال ، كقوله :

—وأفلت منه **مثقلا** ، **مثخناً** بالجراح ، **يسيلُ** منه الدم ، **وقدخدشه** الفيل بأنيابه

— وقع لا يستطيع حراكاً — والحال توافق مقتضى النثر ، لأنه سبيل الايضاح والإبانة . لكنه لا يبلغ في ذلك مبلغ عبد الحميد الذي كان يتوسّلها للايقاع .

٣ — الاكثار من الفاء : وقد يكثر من الفاء :

فتخلّف — **فدخل** — **فقال** — **فما** حاجتك — **فأقام** — **فلقي** — **فقاتله** — **فلمّا** — **فلبث** — **فأصابهم** — **فقال** — **فقالوا** — **فليتنا** — **فانتشروا** — **فيُصيبني** — **فخرج** ، **فتنحوّا** — **فيأكله** — **فتنحوّا** — **فلا** — **فلما** سمع — **فسكت** الأسد — **فلما** عرف — **فتذكر** — **فيردّ** — **فإذا** — **فهلك** — **ففعلوا** ذلك — **فقال** — **فإنّا** بك — **فإذا** هلكت — **فليأكلني** — **فقر** — **فأجابه** — **فلا** خير — **فليأكلني** — **فقد** رضيت — **فردّ** عليه — **فليأكلني** — **فقد** سمحت — **فاعترضه** ،— **فليأكل** — **فإنه** — **فيسلم** — **فقال** — **فليأكلني** — **فقد** رضيت — **فقال** الذئب —

---

١ — لم نشأ أن نضع ثبتاً بالجمل الفعلية في هذا النص إذ يضيق المقام عنها ويكفي أن يعيد القارىء مطالعته ليتحقق من ذلك .

وبيّن أن الكاتب أسرف في الفاء ، وربما اقتضيت عليه بطبيعة السرد والتسلسل في الأحداث ومن نهجه نهجاً عقلياً متدرجاً في سوقها . فالفاء هي أداة نثرية لأنها تنطوي على معنى الإيضاح والتفسير والاستنتاج ، وهي من طبائع النثر . إلا أنها إذ تتكرر تغشاه بالرّتابة والملل ، وتخلع عنه صفة الخلق والابداع . ولعلّ ابن المقفّع لم يكن يحرج من تكرارها ، إذ لم يكن يؤدّي للفظ قيمة في ذاته ، بل يُخضعه للمعنى ويؤثر الوضوح على الشكل الجمالي الذي يقيد المعنى بقيود هي خارجية ، في معظمهـا .

٤ — **الحشد اللفظي والمعنوي** : وقد تتلوّن عبارة ابن المقفّع بألوان الموضوع والمواقف النفسيّة التي يُعبّر عنها . فعندما يُفصح عن حركة من حركات الإنفعال يعمد إلى الحشد اللّفظي والمعنويّ ليثير القارىء ويوهمه إيهاماً غامضاً من خلال توقيعه للعبارة . مثال ذلك :

— **وأفلت منه مثقلا ، مُثخناً بالجراح ، يسيلُ منه الدّم** — وقد حشد هنـا ألفاظ : أفلت — مُثقل — مثخن — الجراح — يسيل — الدّم — وألّفها في عبارة موحية ليُوهم القارىء ويعظّم من الخطب النازل بالاسد ممهـداً بذلك لقعوده وانقطاعه عن الصّيد .

— « **هذا الجمل الآكل العشب ، المتمرّغ بيننا من غير منفعة منه ، ولا ردّ عائدة ولا عمل يُعقب مصلحة** »،وقد كان الغراب إذ نطق بهذا القول في موقف تأثير واقناع ، فحشد له هذا التكرار اللفظي والمعنوي في التقبيح بالجمل . وقد جـاء التكرار في قوله إنه « متمرّغ » . ومن يتمرّغ إنما يلهو ويتكاسل . ثم أوضح هذه الصورة وكررها تكراراً ذهنياً فيما تلاها : « من غير منفعة منه » ثم كرّرها تكراراً لفظياً : « ولا رد عائدة » ثم جزّأ فيها : ولا عمل يعقب مصلحة » . وابن المقفّع يلجأ إلى هذه الجـُمَل التكراريّة الحاشدة في كل موضع ولا يتخذ منها دأباً لأسلوبه ، جميعاً ، وانما هي تُقتضى عليه في بعض المواقف والأحوال التي يُعبّر عنها . فالتكرار ليس بلاغياً ، جمالياً ، غايته في ذاته وشغف صاحبه بتكرار حلل اللفظ ، أنه ذو غاية معنويّة ، إيحائيّة .

— فلما سمع الأسد ذلك غضب ، وقال :

ما **أخطأ** رأيك .

وما **أعجز** مقالك .

وأبعدك عن الوفاء والرحمة .

وما كنت **حقيقاً** أن تستقبلني بهذا الخطاب .

مع ما علمت من أني قد **أمّنت** الجمل وجعلت له من **ذمّتي** .

فالكاتب يُعَبِّر ، هنا عن غضب الأسد ، كما يقول ، وقد أدّى له تعبيراً غضبياً ، نمَّ عن ذاته في تكرار صيغة التعجُّب ثلاثاً : ما أخطأ — ما أعجز — ما أبعد ، ثم شفع ذلك بما يماثله من صيغ التعجُّب والانكار : وما كنت حقيقاً ، مع ما علمت — وقد أمنت — جعلت له من ذمّتي .

ومثل ذلك قوله :

— ولست **بغادر** به ولا **خافرٍ** له ذمّة .

— « وأنا أجعل له من ذمّته مخرجاً ، على أن لا يتكلّف الملك ذلك ولا يليه بنفسه ولا يأمر به أحداً » . وهذه العبارة تفيد الدلالة على الحرص والالحاح ، كرَّر جملها ، ليُحدق بالمعنى من كلِّ جهة ويُيسِّر أمره على الملك .

— ونحن أحقّ أن نهب لك أنفسنا ، فإنا بك نعيش ، فإذا هلكت ، **فليس لأحد منا بقاءٌ** بعدك ، **ولا لنا في الحياة خير** .

٥ — **الإيجاز في مواضعه** : ويعمد ابن المقفّع الى الايجاز في مواضعه ، وفقاً لضرورة التعبير . وهو يخالف في ذلك اسلوب الحشد اللفظي الذي عرضنا له فيما تقدّم مثال ذلك :

— «**فدخل** الأجمة **حتّى انتهى** الى الأسد» ، ولقد خطف خطفاً الى المعنى ، متابعاً خط الحادثة المباشرة .

— فإذا جاءت نوبة الجمل ، صوّبنا رأيه ، **فهلك وسلمنا كلّنا** .

٦ — **الاسلوب الاخباري** : ويظهر في معظم النص ، وبخاصة في قوله : زعموا أن أسداً ... وسائر ما تردّد عليه من أفعال القول والحوار

تأليف الغايات الترفيهيّة والإصلاحيّة والفنيّة: وفق ابن المقفّع في تأليف هذه الغايات و وفّق واضعه ، إذ لم يضحّ بالتّحليل في سبيل التّرفيه كقصّة عنترة ولم ينصرف الى الغاية الجمالية الخالصة كعبد الحميد ، كما أنه لم يتفرّغ للوعظ التجريدي في أفكار منبوذة ممكنة .

أ — الغاية الترفيهيّة : وقد تحقّقت له في العناصر التالية :

— التأليف بين التصرّف الحيواني وغرائزه وطباع الانسان وأهوائه وميوله وسلوكه . فالقارىء يؤخذ بهذا العالم المدهش الذي يلْعَبُ على مسرحه أبطال من البهائم كرموز لأفراد من البشر .

— اجتذاب القارىء عن نفسه بالأحداث التي يعرضها له ، فيُشغل بها ويؤخذ ويترفّه عن همومه ، وهي لا تعدو التفكّر الدائم بالذات .

— احداث العقدة وتوقع ما يتلوها من حلّ ونهاية .

ب — الغاية الإصلاحية : وقد ارتبطت في ذهن الكاتب بواقع العصر وما كان يحاك فيه من مكائد ودسائس ، وهو لم ينهج فيها نهجاً مثالياً ، إذ لا يفوز ولا ينجح في النهاية الا الغادرون والمحتالون . ومن هنا كانت أقاصيصه واقعية المنزع تمثل حقيقته في بشاعتها المؤلمة . فالأسد يستثير الشفقة ، إذ لا تشفع به قوته ولا تنجيه من اولئك الأوباش الآكلين من فتات مائدته . والجمل يُؤدّي به حماسه ونخوته ووفاؤه الى الهلاك ، فيما يبدو الغراب والذئب وابن آوى ، في النهاية ، وقد حلّت مشكلتهم ، يتلمظون شبعاً من لحم الجمل الطيّب المرىء . والإصلاح يتأدى ، في هذا النص ، من تنبيه القارىء الى مكائد ذوي الاطماع ، فينقطع عن التّعامل معهم ، فلا يدنيهم إليه ولا يضعهم في حاشيته ويحذرهم أشد الحذر .

ج ــ **الغاية الفنية** : وهي من أسباب خلود الكتاب على الزّمن ، إذ أن التّرفيه والاصلاح لا يفيان بحاجة الأدب إذا لم يقدّر للكاتب أن يؤدّيهما أداءً فنياً . وقد قامت المقوّمات الفنية في هذا النص على العناصر التالية :

ــ تحليل أنفس الأشخاص من خلال تصرُّفاتهم وتعاكس سلوكهم وتناقضهم فيه ، مما أطلعنا على وجه من وجوه الحقيقة الانسانيّة الدائمة عبر العصور . لقد أبدع منهم نماذج حيوانية إنسانيّة تطالعنا ، كلّ غداة ، في واقع الحياة .

ــ اعتماد الاسلوب الفني في توقيع الأحداث وموازنة التعبير عنها في حدود الضرورة وانتخابها وفقاً لسياق نفسي يُجَسِّد تجارب الأشخاص .

ــ التعبير بألفاظ متكيفة بالنسبة الى الموضوع والمواقف ، وتطويعها لخدمة المعاني ، دون حشو وتكرار مجاني ودون ركاكة أو تعاظل . لقد خلق بها الأثر خلقاً سوياً ، اتحد فيه الشكل والمضمون اتحاداً حياً .

* * *



نـــثر الجـــاحظ

مقاطع من نقدْ

أَلإِسْتِعَانَةُ بِالْغَرِيبِ عَجْزٌ ، إلاَّ أنْ يَكُونَ الْمُتَكَلِّمُ بَدَوِيّاً ، فَإِنَّ الوَحْشِيَّ مِنْ الكَلاَمِ يَفْهَمُهُ الوَحْشِيُّ مِن النَّاس ، والعَامَّة رُبَّما اسْتَخَفَّتْ أَقلَّ الأَلْفَاظِ وَأَضْعَفَهَا ، وَلِذَلِكَ صِرْنَا نَجِدُ البَيْتَ مِنَ الشِّعْرِ قَدْ سَارَ ، وَلَمْ يَسِرْ مَا هُوَ أَجْوَدُ مِنْهُ

* * *

وَأَرَى أَنْ أَلْفُظَ بِأَلْفَاظِ الْمُتَكَلِّمِينَ ، مَا دُمْتُ خَائِضاً فِي صِنَاعَةِ الكَلاَمِ ، فَإِنَّ ذَلِكَ أَفْهَمُ عِنْدِي وَأَخَفُّ لِمُؤْنِهِم عَلَيَّ . وَلِكُلِّ صِنَاعَةٍ أَلْفَاظٌ ، لَمْ تُعْرَفْ بِهَا ، إلاَّ بَعْدَ أَنْ كَانَتْ مُشَاكَلاَتٌ بَيْنَهَا وَبَيْنَ تِلْكَ المَعَانِي . وَقَبِيحٌ بِالْمُتَكَلِّمِ أَنْ يَفْتَقِرَ إِلَى أَلْفَاظِ المُتَكَلِّمِينَ فِي خُطْبَةٍ أَو فِي مُحَادَثَةِ العَوَامِّ وَالجَارِ أَوْ فِي مُخَاطَبَةِ أَهْلِ بَيْتِهِ وَعَبْدِهِ وَأَمَتِهِ . فَلِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالٌ ، وَلِكُلِّ صِنَاعَةٍ أَلْفَاظٌ .

* * *

أَلمَعَانِي القَائِمَةُ فِي صُدُورِ العِبَادِ ، المُتَصَوَّرَةُ فِي أَذْهَانِهِم ، وَالمُتَخَلِّجَةُ فِي نُفُوسِهِم ، والمُتَّصِلَةُ بِخَوَاطِرِهِم ، وَالحَادِثَةُ عَنْ فِكْرِهِم ، مُسْتُورَةٌ ، خَفِيَّةٌ ، وَبَعِيدَةٌ وَحْشِيَّةٌ ، مَحْجُوبَةٌ ، وَمَوْجُودَةٌ فِي مَعْنًى ، مَعْدُومَةٌ . لا يَعْرِفُ الإِنْسَانُ ضَمِيرَ صَاحِبِهِ ، وَلا حَاجَةَ أَخِيهِ أَوْ خَلِيطِهِ وَلا مَعْنَى شَرِيكِهِ وَعَلَى مَا يَبْلُغ مِن حَاجَاتِ نَفْسِهِ ، إلاَّ بِغَيْرِهِ . وَإِنَّمَا تُحْيِي تِلْكَ المَعَانِي فِي ذِكْرِهِم لَهَا وَإِخْبَارِهِمْ عَنْهَا وَاسْتِعْمَالِهِم إِيَّاهَا . وَهَذِهِ

الخصال هي التي تقربها إلى الفهم وتجليها للعقل ، وتجعل الخفي منها ظاهراً والغائب شاهداً ، والبعيد قريباً ، والوحشي مألوفاً والغفل موسوماً والموسوم معلوماً . وعلى قدر وضوح الدلالة ، يكون إظهار المعنى وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح ، كانت أنفع وأنجع . »

والمعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير .

* * *

والشعر نفعه مقصور على أهله ، وهو يعد من الأدب المقصور وليس بالمبسوط ومن المنافع الإصطلاحية وليس بحقيقة بينة .

وفضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب . والشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب منه ، وصار كالكلام المنثور ، والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن من المنثور المنقول عن موزون الشعر ؛ ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن . ثم إنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئاً .

وقال بعض من ينصر الشعر ويحتج له : إن الترجمان لا يؤدي ما قال الحكيم ، ولا يقدر أن يوفيه حقه . ومتى وجدنا واحدهم قد تكلم بلسانين ، علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما ؛ لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها وتعترض عليها .

* * *

وَبِالجُمْلَةِ إنَّ لِكُلِّ مَعْنىً شَرِيفٍ أَوْ وَضِيعٍ ضَرْبَيْنِ مِنَ اللَّفْظِ ، هُوَ حَقُّهُ وَنَصِيبُهُ الَّذِي لا يَنْبَغِي أَنْ يُجَاوِزَهُ أَوْ أَنْ يُقَصِّرَ دُونَهُ

* * *

إنَّ كَلاَمَ النَّاسِ طَبَقَاتٌ ، كَمَا أَنَّ النَّاسَ أَنْفُسَهُمْ فِي طَبَقَاتٍ . وَمَتَى سَمِعْتَ بِنَادِرَةٍ مِنْ كَلاَمِ الأَعْرَابِ ، فَإِيَّاكَ أَنْ تَحْكِيَهَا إلاَّ مَعْ إِعْرَابِهَا وَمَخَارِجِ أَلْفَاظِهَا ، فَإِنَّكَ إِنْ غَيَّرْتَهَا بِأَنْ تَلْحَنَ فِي إِعْرَابِهَا وَأَخْرَجْتَهَا مَخْرَجَ كَلاَمِ المُوَلَّدِينَ ، خَرَجْتَ مِنْ تِلْكَ الحِكَايَةِ وَعَلَيْكَ فَضْلٌ كَبِيرٌ ، فَالنَّبِيلُ لاَ يَتَنَبَّلُ ، وَالفَصِيحُ لاَ يَتَفَصَّحُ ، وَلَمْ يَتَزَيَّدْ أَحَدٌ إلاَّ لِنَقْصٍ يَجِدُهُ فِي نَفْسِهِ .

* * *

نقدٌ وتحليل : جرى معظم النقّاد العرب على مقابلة الالفاظ بالمعاني ، وتحديد طبيعة العلاقة بينها ، وانعموا في ذلك تجزيئاً وتفصيلاً ، حتى أدركوا العلوم البلاغيّة التي تلمُّ بظاهر التجربة الفنيّة من دون روحها واعماقها . فهؤلاء كانوا ينظرون إلى الأدب نظرة فكرية ، مُتغافلين عن طبيعة الأدب الحدسيّة ، النفسيّة ، فتوهموا أن للفظ وجوداً مستقلاً بذاته عن المعنى ، ولم يفطنوا ان المعنى هو شيء في النفس ، لا يكون دون لفظه ولا يكون اللفظ من دونه . فاللفظة تناشأتْ مع المعنى ، فيما سعى الانسان للاتصال بالآخرين . وهذه النشأة هي نشأة حدسيّة اكثر منها واعية ، تتولد من الاتصال الحميم بين ما يختلج في النفس وبعض الاصوات والحروف بنوع من الترابط والعلاقات الغامضة . لهذا ، جاءت الألفاظ مجسّمة لطبيعة القوم الذين نشأت فيهم . فالألفاظ الوحشيّة المُختزنة في بطون المعاجم العربيّة تدلُّ على المرحلة الأولى التي عبّر فيها الانسان عن نفسه وما تنطوي عليه من خشونة وغلظة . فالوحشيّة في اللفظ هي تجسيد لوحشية الطبع والنفسية ، وقد سقطت وغدت مواتاً ، بعد ان زال الارتباط الشعوري بينها وبين النّفس . فاللفظ اشارة صوتيّة مادية لحالة نفسيّة أو فكرية ، وعندما يتغيّر الفكر ، وتتبدّل أحوال النفس ، تتبدّل معها أحوال الألفاظ . ولعلَّ الجاحظ أدرك ذلك إذ كان يقول :

الاستعانة بالغريب : « الاستعانة بالغريب عجز ، إلا ان يكون المتكلِّم بدوياً ، فان الوحشيَّ من الكلام ، يَفهمه الوحشيُّ من الناس ، والعامة ربما استخفّت أقلَّ الألفاظ واضعفها ، ولذلك صرنا نجد البيت من الشعر قد سار ولم يسر ما هو اجود منه »

وقول الجاحظ يشير إلى العلاقة الحميمة بين واقع النفس وواقع اللغة . فاللفظة الأليفة المهموسة لا تعبّر عن نفسيّة الرّجل الخشن ، الغليظ الطباع ، كما تعبر عنها اللفظة المجهورة ، المتعاظلة الحروف . فاللفظة وجدت تلبية لحاجة في النفس ، فجاءت تعبيراً عن واقع النفوس التي باشرتها ، فاذا كانت الطباع قاسية خشنة تقصّر عنها الألفاظ العذبة ، المتآلفة ، المصقولة ، لأنها لا تفي بأغراضها ولا تقوم مقامها .

أمّا إشارته إلى تفضيل العامة للفظة الميسورة ، الخفيفة ، فذلك تأكيداً للبداهة والنفعيّة اللتين تصدر عنهما غريزة التعبير في الانسان .

فالعامة لا يهدفون إلى التعمّق ولا يبتغون غاية فنيّة او جمالية ، فاللفظة تتقيّد بالنسبة اليهم بالمنفعة المباشرة وأية لفظة عبّرت عنها ، تداولوها . وهذا يثبت ما ذكرناه ، سابقاً ، إذ قلنا ان طبيعة اللغة تُستمدّ من طبيعة النفس ، وحاجاتها المعيشيّة .

اللفظ والموضوع : وثمة أمر آخر يؤثّر في طبيعة اللفظة ، وهو الموضوع الذي تعبّر عنه وتتقيّد به وتتكيّف بالنسبة اليه ، فكأن ثمة علاقة غامضة بين الموضوع واللفظ . فالموضوع يقتضي ألفاظه ، وهي تعبّر عنه وتحيط به بيسر لا قبل للألفاظ الأخرى به ، لأنه هو الذي يبدعها ويمنحها دلالتها ويعدّل ويبدّل من معناها الشائع . ولعلَّ ذلك ساق الجاحظ إلى القول :

أرى أنْ أَتلفّظ بألفاظ المتكلّمين ، ما كنتُ خائضاً في صناعة الكلام ، فإنَّ ذلك أفهم عندي ، وأخفّ لِمُؤْنتِهم عليَّ ولكلّ ألفاظ صناعةٌ لمْ تَلْزَقْ بها ، إلاَّ بعدَ أن كانت مُشاكلاتٌ بينها وبين تلك المعاني . وقبيحٌ بالمتكلّم أن يفتقر إلى ألفاظ المتكلمين في خُطبَه أو في محادثة العوَام والجار ، في مخاطبة أهل بيته وعَبْده وأمته ؛ فلكلّ مَقَالٌ ، ولكلّ صِناعة ألفاظ » .

فالجاحظ يرى أن اللفظة تصدر عن موضوعها ، وليس هو الذي يصدر عنها ؛ فاللفظة الوحشيّة مرتبطة بالنفس البدائيّة واللفظة الكلاميّة تتفق مع علم الكلام وتفي بأغراضه ، كما أن اللفظة العلميّة تدلُّ على المحصلات العلميّة وتشير إشارتها ، دون لُبس أو غموض بالنسبة إلى العلماء ؛ واستطراداً من ذلك يمكننا ان نقول ، ان للأدب ألفاظه وللشعر ألفاظه وللخطابة ألفاظها ، والجاحظ لا يقسِّم ألفاظ اللغة هذا التقسيم ، بالرّغم من ان المعاجم تبذلها بذلاً عاماً ، الا لأنه يفطن بجدسه الفائق الى ان اللفظة تحمل معنى آخر إلى جانب معناها الأصيل ، إنه معنى مكتسب ، تحصّل لها من الدربة والخبرة وعلوق الجزئيات والتفاصيل به ، حتى أنه يتولد تولداً جديداً من رحم المعنى القديم .

* * *

ولئن صحَّ قول الجاحظ في معظم وجوه المعرفة ، فانه يبدو ذا ضرورة خاصة بالنسبة إلى الشعر حيث تختلف طبيعة التجربة عن طبيعة اللفظة . فالشعر يُعبِّر بالانفعال ، وهو نوع من الشعور الغامض الذي لا حدَّ له ، واللفظة تعبر عن معنى واضح محدود . فاذا لم يوفِّق الشّاعر في ان يُشقِّق طينة اللفظة ويبثَّ فيها روحاً وحركة ، ويُضْفي عليها الحالات النفسيّة والشعورية ، فان تجربته تبقى خرساء ، يرطن بها ، ويُتمتم ، يشعر بالشيء ويعجز عن الافصاح عنه . اللفظة شيء سلبي . حيناً ، هي إشارة ، وحيناً آخر ، هي خطٌّ أو صوت أو نغم ، وهي لاتدلُّ دلالتها ، الا اذا اتصل بها تيّار الوجدان ليبعثها ويحييها ويُخْصبها . فالجاحظ أدرك العلاقة التي تجمع بين النفس واللفظ وبين اللفظ والموضوع ، وجعل النفس والموضوع يبدعان ألفاظهما ، يضيفان إلى معانيها الأصليّة معاني أخرى التصقت بها عبر التداول والاختبار . ولئن ميَّز الجاحظ بين الموضوع والنفس ، فانهما ، في النهاية ، شيءٌ واحدٌ ، لأن النفس تحرّك الموضوع وتحلُّ فيه ، وهي التي تمثِّل مركز الابداع والخلق وهي التي تجسِّم في اللفظ استدراكات خاصة ، تنيطها به بوشائج عقلية أو وجدانيّة . لهذا يرى معظم النقّاد ان تجديد اللفظ والشكل في الأدب لا يتمّ ، إلا إذا صحبه أو أو سبقه تجديد في النفس ، بعد ان تدرك حقائق او تمر بتجــارب جديدة ، تقتضي ألفاظاً جديدة . وقد أدرك بعض الشعراء المعاصرين قدرة في خلق اللفظة الجديدة

من إهاب اللفظة القديمة حتى انهم جمعوا المعنى والنغم والرمز في لفظة واحدة ، تنتمي إلى الحدس النفسي والمشاركة الوجدانيّة ، اكثر مما تنتمي إلى الذاكرة والفهم العقلي .

ومهما يكن ، فان طبيعة ارتباط اللفظ بمعناه أو المعنى بلفظه تحدس عن سر عجيب في النفس ؛ فنحن مهما اوغلنا في درس وجوه العلاقة بين المعنى ولفظه ، نظل نشعر ان ارتباط أحدهما بالآخر هو كارتباط الرُّوح بالجسد أو الجسد بالرُّوح ، سرٌ يتخطى حدود العقل والادراك . لهذا كانت أجمل الألفاظ ما صدرت عن حدس الأديب أو الكاتب ، حيث تتمّ أعجوبة الخلق ، فتأتي اللفظة ، حيّة ، من دون أن ندرك من أين أتتها الحياة . إنه خلق كامل سويّ .

اللفظ والمعنى : وهذا ما يتبيّنه الجاحظ إذ نراه يقول في مقطع آخر :

المعاني القائمة في صُدُور العِباد ، المُتصوَّرة في أذهانهم ، والمُتخلّجة في نفوسهم ، والمتّصلة في خواطرهم ، والحادثة عن فِكرهم ، مَسْتورة ، خفيّة ، وبعيدة ، وحشيّة ، ومحجوبة ، مَكنونة ، وموجودة في معنى ، معدومة ، لايعرف الانسان ضمير صاحبه ، ولا حاجة أخيه وخليطه ، ولا معنى شريكه ، وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه ، إلا بغيره . وإنما تحيا تلك المعاني في ذِكرهم لها ، واخبارهم عنها واستعمالهم لها . وهذه الخِصال هي التي تقرّبها من الفَهْم ، وتجليها للعقل ، وتجعل الخفيّ منها ظاهراً ، والغائبَ شاهداً ، والبعيد قريباً ، والوحشيّ مألوفاً ؛ والغُفل مَوسوماً ، والموسوم مَعلوماً ؛ وعلى قَدْر وُضُوح الدلالة ، يكون إظهارُ المعنى ، وكلّما كانت الدلالة أوضح وأوْسع ، كانت الدلالة أوْضح وأنجع » .

فالجاحظ يرى أن الألفاظ هي التي تعطي للمعاني وجوداً ، وذلك أن المعاني لا تعدو أن تكون أرواح وخلَجات وتصوُّرات لا شكل ولا وجود فعلياً لها ، لأنّ ما يقع في حدود النفس تفهمه وتتصرّف به أو تعانيه معاناة ، دون ان يكون له وجودٌ فعليٌ ، إلا في معاناتها له أو شعورها به . فاذا حاول المرء أن ينقل ما في نفسه إلى الآخرين لا بدّ له من ان يتوسّل باللفظ ، وهو إشارة صوتيّة ، خارجيّة ، ترمز إلى الفكرة الداخليّة ، وتجعلها ذات وجودٍ ماديٍّ ، حسيٍّ ، بعد ان كانت ذات وجودٍ نفسيٍّ

فكريّ . فالآية ، ليست في إدراك المعنى في حدود النفس او الشعور باحدى التجارب في حدود الوجدان ، وإنما هي في النزوع بها من الاختلاجة الغامضة إلى الفكرة او الصورة الواضحة ، بعد ان يوفّق الأديب في أن يعطي نَوَازِعَه وخواطره شكلاً لفظياً .

فالناس، جميعاً ، يعانون تجارب نفسيَّة وينفعلون انفعالات تشبه انفعالات الأديب . أنّهم لا تصيبهم حيرة الحبّ ويستولي عليهم وَجْده وحنينه ؟ إلا ان ما شعروا به في نفوسهم يبقى كحسرة خرساء ، أو كشيء يُعانى ولا يُفهم ، لأنهم أبقوا تجاربهم طيّ ذواتهم ؛ فعنترة عانى بؤس العبودية وظلم المجتمع ووصمة الولادة الوديعة ، لكنه لم يكن وحيداً ، منفرداً بذلك ، بل ثمة ، كثيرون ممن عانوا هذا العار ، إلا انهم لم يعثروا على الألفاظ التي تجسّد انفعالاتهم . فقيمة الشعراء ليس فيما شعروا به ، بل فيما نقلوه وجسّدوه من شعورهم . فالمشكلة الفنيَّة ليست مشكلة تجربة ، بل مشكلة التعبير عنها .

اللفظ والتجربة الشّعرية : الا أن الجاحظ لم يَفطن إلى أن اللفظة ، تقصّر عن إدراك أبعاد التجربة الشعرية ؛ فما نسمّيه مما يختلج في نفسنا هو أوضح جزء من معاناتها . فالتجربة أعمق من اللفظ وأرحب وأشمل . اللفظة تحيط بما هو فكريٌّ ، واعٍ وما هو شائع ، والنفس البشرية ، مدلهمّة ، متحرّكة تتخطّف فيها التجارب تخطّفاً . لذلك يحاول معظم الشعراء المعاصرين ان يعبّروا في اللفظة عن ارتباط مدلولها في النفس وما يصحب ذلك من ايحاءات وذكريات ، تحوّل اللفظة إلى ظلٍّ شديد البثّ ، بعد أن كانت معنى شديدَ الوضوح .

تعظيمُ شأن الألفاظ : ولقد أسرف الجاحظ ، غالباً ، في تعظيم شأن الألفاظ والاغتماص من شأن المعاني ، حتى أنه لا يحرج من القول :

« والمعاني مطروحة في الطريق ، يَعْرفها العَجَميُّ والعربيُّ والبَدَويُّ والقرويُّ والمدنيُّ ، وإنما الشأنُ في إقامة الوزنِ وتخيُّر اللّفظ ، وسُهولة المخرج ، وكَثْرة الماء ، وفي جَوْدَة السبك ، وصحّة الطّبع . فانما الشّعر صِناعةٌ وَضربٌ من النسيج وجنْسٌ من التصوير » .

فالجاحظ يعتقد أنّ المعاني مطروحةٌ في الطّريق، أي أنها مبذولة ، شائعة ، يدركها العربيُّ والعجميُّ أي الناس جميعاً ، ويلمُّ بها البدويُّ والقرويُّ والمدني ، أي الأميّ الساذج الذي لم يخبر تعقيد الحضارة ، ولم يسمُ عن البديهيات والمعارف الأولى ، القاصرة ، والمدني الذي ارتقى في الاجتماع والتنظيم وتكشّفت تجاربه وتفتّح على أبعاد جديدة . وعلى الجملة ، فإنه يُضائل من قدر المعاني ويخفض من شأنها ، إذ لا فضيلة لمن يحيط بها . فما قاله امرؤ القيس في الحبِّ وما أدركه منه وما شعر به لا يتباين مع من إليه أو من دونه ، لأن أمر الحبِّ واحدٌ في النفوس ، وما قيل فيه أمس يعاد اليوم أو غداً أو بعد غدٍ وفي كلِّ حين .

عمود الشعر العربي : ومن ينظر في عمود الشعر العربي ، منذ جاهليته إلى عهده القريب ، يُلفه ذا معانٍ مكرورة ، تعيدُ ذاتها ، وتُقبل وتدبر حول نفسها ؛ وقد صُنِّفت وجزِّئت وغوليَ بها وارتفع بعضها على هام البعض الآخر ، وتزاوجت وتوالدت ، دون أن تخرج عن حدودها وتدرك ما وراء أصقاعها وأبعادها ، حتى أفضى إلى البديع العبّاسي الذي يعتمد على التحاذق في الأداء ، والمخادعة في الشكل ، دون أن يكشف أي غور جديد من أغوار الحياة .

والواقع أن الشِّعر العربي جرى على سنّة التحديد والتقليد والأخذ والردّ ، يدور في حدود العقل والحواسّ ، يخضع اليقين النفسي لليقين المنطقي ، ولا يسيغ المعاني إلا في معادلة واضحة ، بيِّنة الأطراف . ونحن نعلم ان العقل إذ أدرك الوجود ، صنّفه وحدّد معالمه ، حتى أنها لم تعد تتبدّل . فالأشياء قلما تتبدّل في مفهومها العقلي . ولو رضي الانسان بعقله وبالعالم العقلي والحسِّي ، لما كان ثمّة مبرر لوجود الفنّ . ولعلّ الجاحظ لم يفطن إلى ان الشعر صدر عن رغبة الإنسان في تعديل المعاني المطروقة ، المكرّرة ، التي يتداولها الانسان في عالمه العقلي والمنطقي . فما هو واحد ، متشابه محدّد ، في العقل ، يتعدّل ويتبدّل ويتجدّد في حدود النفس ، التي تنظر إلى العالم الخارجي من خلال حدقة وجدانيّة ، انفعالية ، خالقة ، بدلاً من أن تنظر اليه بحدقة عقليّة ، علميّة ، ثابتة ، جامدة ومجمدة ، تحنّط الكون وتجعله مطروقاً ، ممضوغاً ، يعيد ذاته ويعيدُ الأشياء .

طبيعة الشعرُ : وكنا قد أسلفنا في حديثنا عن طبيعة الانفعال الشعري في المقدّمة ، أن الشعر يوحّد ما هو مختلف في العقل ويناقض ما هو مؤتلف ، وأنه يرى فيما لا يُرى ويسمع فيما لا يسمع ، ويتلمّس فيما لا يلمس ؛ ولعلّ هذه الحدقة الماورائية ، أو هذا المجهر النفسيّ الخاصّ هو الذي يجدّد المعاني ، ويمنعها عن الابتذال ، وهو الذي يكتشف المعاني الجديدة فيما وراء المعاني القديمة الهرمة . وذلك يسوقنا إلى الاعتقاد أن الجاحظ يتوهّم أن طبيعة الشّعر هي طبيعة عقليّة ، ولم يقدّر له ان يُدرك أن طبيعته نفسيّة تجمع قوى الانسان كلّها وتصهرها صهراً إنفعالياً ، وتجعلها تُخضع العالم الخارجيّ ، بدلاً من أن تخضع له . المعاني الفكرية مطروقة ، اما المعاني النفسيّة ، الحدسيّة ، فهي ، أبداً ، متجدّدة ، مبتكرة ، لأنّ النفس ، متحوّلة ، متطوّرة ، لا يقين نهائياً لديها ؛ ان الحقائق العقليّة هي الحقائق الثابتة ، المطلقة ، البيّنة ، أما الحقائق النفسيّة ، فهي شيء لطيف ، غير منظور ، تعانى ولا تفهم ، ولا تعرف الاطلاق والثبوت ، وهي تتجدّد ، أبداً ، بتجدّد النفس وموقفها من ذاتها ومن العالم . فالحبُّ في العقل هو الحب ، لا يتبدّل ولا يتغيّر وهو فوق المكان والزمان والذّات ، إلا انه فيما يخضع للواقع الشعري ، تتبدّل أبعاده وتتبدل معها مواقف الشاعر من القيم والافكار والمظاهر ، وذلك لانه ينيط بها انفعالا من انفعاله ، وروحاً من روحه ، ويقول فيها ما لم يقل ، ويدرك منها ما لم يدرك ؛ لقد تحدّث امرؤ القيس عن الحبّ وتحدّث عنه عمر بن ابي ربيعة وبشّار وابو نواس وابن الرومي ومن اليهم بما يتباين عند أحدهم عن الآخر ، أما الحقيقة العلميّة فتتجمّد وتثبت وتنتهي بما يُدرك منها . والحقيقة النفسية ، تظلُّ جديدة ، متولدّة ، لان الشاعر لا يدركها بكليتها وإنما يدرك شيئاً منها وسوف يستمرُّ في ملاحقة سرابها إلى الابد ، لأنها حيّة ، وجودها في النفس أعمق من وجودها في العقل واللفظ ، ولن يُفهم سرّها وتُجلى جلاءً تاماً حتى يُدرك سرُّ الحياة .

إقامة الوزن : أما قوله : « إنما الشأن في إقامة الوزن » فيُشير إلى ارتباط الشعر بالوزن والقافية التي يستتبعها في ذهن العربيّ . وقد كانت الأوزان العربيّة ، فضلاً عن القافية ، ذات إيقاع ودويّ وصخب تحدث طرباً وانفعالاً عصبيّاً ، مما كان يسيغه الجاهليُّ لأنه يُعبّر عن طبعه العنيف وميله إلى الضوضاء والجلبة والدويّ ،

ولعلنا لا نغالي إذا قلنا إنه بات يقصّر في التعبير عن النفس الحضريّة التي فقدت حماسها ونزوتها واصطخابها ، وجعلت تميل إلى الخفوت والهمس والتنصّت إلى الأنغام الداخليّة الصامتة والشجو والتآلف وما إليها . ولئن كان النقّاد يرون ان الموسيقى الشعرية تنبعث من الوزن والقافية ، فان نقّاداً آخرين يرون ان نغمها هو نغم خارجي مبذول ، تسمعه الاذن وتنفعل به الأعصاب فتنزو ، بينما يكون النغم الحقيقي شيئاً متآلفاً في النفس ، يعانى أكثر ممّا يُسمع . وهذه النغميّة الداخليّة قلما تتجسّد في الوزن والقافية ، لأن نغمهما أقرب إلى الآلية والتقليد والتناسخ ، فكأن أوعيته الصوتية أوعية جامدة . وهذا ما ساق بعض الشعراء المعاصرين إلى اسقاط الوزن والقافية والتعوُّض عنهما بنوع من الموسيقى الداخليّة المتولدة من التألف العضوي الحيّ بين الألفاظ والتجربة . ويخيّل إلى معظم هؤلاء ان نغم الوزن وايقاع القافية يشغل الحواسّ عن النغم الدّاخليّ ، ويسفح التجربة بنوع من الاثارة والطرب ، دون ان يدنو بالقارىء إلى الحقائق الروحية الغامضة التي لا يُسفر وجهها إلا حين يدخل المرء إلى روح الأشياء ، فيما تكون أنغاماً حائرة في النفس وقبل ان يقبض عليها عالم الحسّ والعقل ليحوّلها إلى أفكار وأصوات وايقاعات خارجيّة .

ومهما يكن ، فانّ الوزن والقافية ، قد يكونان ضروريين لاحتضان النغم ، كما أسلفنا ، لكنهما يقصّران عن إدراك روح النغم فيما يكون هو والتجربة شيئاً واحداً .

الشعر صناعة وضربٌ من النسيج : أما قوله : « الشعر صناعةٌ ، وضربٌ من النسيج ، وجنسٌ من التصوير » فيدلُّ على ان الشاعر لا يستكمل عدّته الشعرية بالفطرة،وانما هناك الدُّربة والتروض على اللفظ والعبارة والأساليب الغامضة التي تمكّن الشاعر من التعبير عن نفسه . فهي تصقل الموهبة وتثقفها وتجعل الشاعر يدرك أبعاداً ثقافيّة ونفسيّة وفنيّة يقصّر عنها في حدود الموهبة الفطرية . الا أن الصنعة تختلف عن الذهنيّة والبديع والتحذلق وما إلى ذلك من أساليب واعية تحوّل الشعر إلى عبثٍ باللفظ والمعنى ، لذلك يستدرك الجاحظ بقوله :

« وقد علمنا أن من يقرض الشّعر ويتكلف الاسجاع ، وقد تعمّل في المعاني

وتكلّف إقامة الوزن . والذي تجود به الطبيعة وتعطيه النفس ، لهو أحمدُ أمراً وأحسن موقعاً من القلوب وأنفع للمستمعين من كثير خرج بالكدّ والعلاج » .

وقد يخيّل إلينا أنّ هذين القولين ، يناقض أحدهما الآخر ، الا انهما ، في الواقع ، متكاملان . فالموهبة ، دون الجهد والتثقيف ، تعطي شعراً صادقاً ، دون عمق ، والكدّ دون الموهبة ، يُعطي شعراً صعباً ومعقّداً ، دون صدق . لهذا نقول إن الشعر ليس صناعةً وليس موهبة ، وانما هو الاثنان معاً ، يجمع الثقافة إلى الحدس والمعرفة إلى الوحي ؛ وبذلك نفطن إلى الخطأ الذي تردّى فيه الجاحظ إذ قال ان الشعر « هو ضرب من النسج وجنس من التصوير » والنسج يشير إلى العناية بالشكل والتصوير يشير إلى النقل وأعادة الأشياء إلى حدودها .

ولا بدّ لنا قبل أن ننهي الحديث على النقد عند الجاحظ من أن نثبت له هذا الرأي الأخير حيث يقول :

« والشِّعْرُ نَفْعُهُ مَقْصُورٌ على أهلِه ، وَهُوَ يُعَدُّ من الأدب المقصور ، وليس بالمبسوط ، ومن المنافع الاصطلاحيّة وليس بحقيقةٍ بيِّنة » .

ولعلّ الجاحظ قد أدرك بذلك ان الشعر لا يهدف إلى غاية نفعيّة وأنّ غايته لا تتعدّى حدود ذاته ، لا يُعنى بالإفهام والفهم ، والحجج والبيِّنات ، ولا يحوِّر من وسائله الداخليّة في سبيل غاية خارجيّة . أمّا الحقيقة الاصطلاحيّة فهي الحقيقة الوجدانيّة التي تحلّ من دون الحقيقة العلميّة البيِّنة ، كما ذكرنا مراراً . وقد تفوّق الجاحظ في هذا الرأي تفوُّقاً ظاهراً على ذاته وعلى سائر النقّاد ، إذ أصاب بحدسه المدهش روح التجربة الشعرية وطبائعها الخاصة .

وعلى الجملة ، فإن الجاحظ ألمّ بخطرات نقديّة دون منهجيّة وتلاحق ، يأخذ ، حيناً بالمظهر ، وحيناً آخر بالجوهر .



نموذج من بخلاء الجاحظ

قصة أهل البصرة من المسجديين

تعريفُ الكتاب : يعرِّف الجاحظ كتابه بقوله: « انه كتابٌ في نوادر البُخلاء واحتجاج الاشحاء ، وما يجور من ذلك في باب الهزل وما يجوز في باب الجدّ » ؛ ويذكر أنه أفاد من كتب الخزامي والكندي وسهل بن هارون والحارثي. وقد انصرف خلاله إلى درس نفسيّة البخلاء ، منطلقاً من قصّة أهل مرو . فهم ذوو بخل عريق تحدَّر منهم إلى بهائمهم ، حتى أن الديكة في بيوتهم تسلب الحبَّ من مناقير الدجاج من دون سائر الديكة . ثم يلمّ بقصة أهل البصرة من المسجديين ونوادر زبيدة بنت حميد وليلى الناعطيّة وأحمد بن خلف ، كما أنه يثبت رسالتـه لأبي العاص في ذم البخل ومدح الكرم ورسالة للثقفي في الردّ باظهار مفاسد البذل والاسراف .

سببُ وضعه : كان العصر العباسي عصر تنازع شديد بين العرب والموالي ، يظهر كلٌّ منهم مثالب الآخر ، ويُنعمون في ذلك ويضعون فيه التصانيف . ولعلّ الجاحظ قصد في كتابه إظهار بخل الفرس ، وقد تعدّى ذلك إلى غاية فنيّة أدرك بها أبعاداً قصيّة في ضمير النفس البشرية .

أسلوبُه : اعتمد الجـاحظ في كتابه اسلوبي التنـدُّر والسخرية المتولدين من الازدواج والتناقض في النفس البشرية ، فيما يحاول الانسان ان يحقق رغائبه دون ان يظهر بمظهر شاذ ، غير متآلف. وفي معظم الاحيان يسوقه ذلك إلى بعض التصرُّفات والأقوال التي تفتضح ما يُضمر وما يعانيه في نفسه ، فيكون التصرّف الخارجي تعبيراً عن حالته النفسيّة . والفرق بين السخرية الفنيّة والفاجعة لا يرتبط بالنتيجة بل بالسبب. الفجيعة تؤدي إلى أزمة نفسيّة يعاني فيها الانسان مشكلة مصيريّة تبكينا ، بدلاً من ان

تضحكنا ، لأن باعثها بمستوى نتيجتها من الناحية المنطقيّة الايجابية . أما في المهزلة ، فان الفجيعة لا تقلّ تمزّقاً عن المأساة ، لكنها تضحكنا بدلاً من ان تبكينا ، لان باعثهما ضئيل وغير جدّي بالنسبة إلى نتيجتها المروّعة . فالمأساة هي الملهاة في نتيجتها من دون باعثها . والاشخاص الهازلون هم الذين خرجوا عن جادّة النطق واعتزلوا الواقع العقلي ونشزوا عن الرأي العام ، وغدا لهم منطقهم الخاص الذي يرتفق المنطق العام ويحاذيه ، دون أن يشابهه ويسيغه . إنه منطق مشوش ، يُقبل ويدبر ويدور على نفسه . فالمرء يشعر أنّ ما يميل إليه وما طبع عليه يخالف العُرْف ، لكنه لا يقوى على التخلّص من طبعه ، فيتحوّل ، عندئذ ، عن مجاهدته إلى استنباط الاساليب التي تبرّره وتجعله مستساغاً بالنسبة اليه من دون سائر الناس . فهو يؤمن بالنتيجة إيماناً قسرياً، ثم يشرع في اكتشاف الخدع العقلية والذهنيّة،ليوهم نفسه والآخرين أنه على صواب . والآفة النفسية في ذلك كلّه ، ان ثمة تنازعاً بين الواقع الفردي والواقع الاجتماعي والعقلي ؛ وهما في مدٍّ وجزر وتجاذب ،يكاد المرء لا يرضخ لطبعه الخاصّ حتّى يرهقه الشعور بأنه خرج عن المنحى العام ، ويقع عندئذ ، في حالة من الانفصام النفسيّ . فما يريده لنفسه يخالف ما يريده المجتمع له . والسخرية تبدوعندما ننظر إلى ذلك الانسان من خلال الواقع الاجتماعي ، فنشهد شذوذه الذي يسعى لإظهاره بمظهر الحقيقة والصواب . فلو أخذنا نادرة المرْزويّ الذي قال لزائره ، عندما اطال جلوسه؛ تغدّيت ، اليوم ، فان قال : نعم ، قال : لولا انك تغدّيت لغدّيتك بغداء طيّب . وان قال : لا . قال : لو كنت تغدّيت ، لكنت سقيتك خمسة أقداح ، فلا يصير في يده على الوجهين قليل أو كثير .

المنطق الخاص والمنطق العام : ومن يقرأ هذه النادرة يسخر من صاحبها ، إذ يراه متجاذباً بين منطقه الخاصّ وطبعه والمنطق الاجتماعي المتمثّل في ضرورة إضافة الضيف . منطقه الخاصّ يناقض المنطق العام ، ولا يكون احدهما إلا بنقض الآخر ؛ ومشكلته في انه يودّ أن يوفق بينهما ، فعمد إلى الحيلة النفسية ، فاستضاف ضيفه بذلك دون ان يخسر شيئاً ، متوهّماً أنه تحرّر ونجح في أمره ولم يفطن انه خدع نفسه ولم يخدع الآخرين . والسخرية تظهر في أن هؤلاء يعظمون ما لا عظمة له . وقد اصبحت الغاية ، بالنسبة اليهم ، وسيلة والوسيلة غاية ، وسخّروا حياتهم ، كلها ،

لأمور لا يعنى بها الانسان في العرف الشائع . لقد صغرت نفوسهم وتعاظمت الأشياء من دونها ، وأصبح لهم مقاييسهم الخاصة واطماعهم العظيمة المشبعة بالخوف والوهم . السخرية تتولد ، عندما نراقب هؤلاء فيما يقعون تحت وطأة الأقدار الزّائفة ، والعاهة النفسيّة .

قصة المسجديين :

ايجاز وتقديم : كان بعض اهل البصرة يجتمعون في باحة المسجد حيث يتدارسون أمر الاقتصاد . فقام شيخ منهم يقصُّ قصته مع الماء العذب الذي كان ينفق منه في غسل يديه وغسل النعجة وشرب الحمار . وكان ذلك يكلفــه كثيراً ، فتفكّر بذلك حتى انفتح له رأي في التدبير ،فصهرج المتوَضّأ وصوّب اليه الماء العذب فتوّفر له فيه . أما قصّة مريم الصّناع ، فقد انبرى بها شيخ آخر فذكر تزويجها لابنتها في الثانية عشرة،وقد زيّنتها تمام الزّينة بأموال ربحتها من الطحين الذي كانت تجمعه إثر كلّ عجْنة . أما زوجها ، فقد عجب لهذا المال المفاجىء ، لكنه لم يتحرَّ عن مصدره ، وانما قال : « وكيف دار الأمر ، فقد كفتني المؤونة ورفعت عني هذه النائبة » . وتمنى ان تخرّج ابناءها على عرقها الصالح . بعدئذ نهض شيخ آخر هو شيخ النّخالة وجعل يتحدّث لهم باسلوب منطقي كعلماء الكلام ، ذاكراً كيف تجمع الاشياء الكبيرة من الأشياء الصغيرة ، كالرمال التي ليست سوى حبة إلى جنب حبة وبيوت الاموال التي ليست سوى درهم إلى جنب درهم . وقصّ عليهم قصة صاحب سقط الذي كان يربح الفلفلة والفلفلتين ، جامعاً من ذلك ثروة طائلة . وجرى ان ألمّت به وعكة ببعض السعال فوُصِفت له الحلوى ، فاستثقل نفقتها وترك أمره لله . وبينما هو كذلك ، اذ بأحدهم يحدثه عن فضيلة النخالة . ولما حسا منها مرة ، اكتشف لها فضائل كثيرة ، فهي قد اثلجت صدره وعصمته عن الاكل ، فما جاع ظهراً . ولما اقترب وقت غذائه من وقت عشائه طوى العشاء . وهكذا انفتح له باب في استعمال النخالة . فطلب من العجوزان تغلي له منها في كل غداة . ثم يبيعون النخالة بعد احتساء مائها ، فيكسبون « فضل ما بين الحالين » . وثمة شيخ آخر ، انبرى لهم بقصة معاذة العنبرية التي اهداها ابن عمّ لها اضحية ، فبدت كئيبة ، مكدودة ، لانها لم تكن تدري كيف تتصرف ،

دون ان تخسر منه شيئاً . وقد جعلت لكل شيء موضعاً ، فالمصران وتر للمندفة والقرن وتدٌ تعلق به الاشياء . اما الدم ، فقد حارت به لأن الدين يحرم شربه من دون وجوهه الاخرى ، وهي اذا لم توفق للانتفاع به ، كان غدا ذلك كيّة في نفسها . وبينما هي كذلك ، اذا بها « تتطلّق » لانه انفتح لها باب في تدبير ذلك الامر . لقد تذكرت ان الدم المغلي إذا طُليت به الخوابي ، قويت وقست وطال عمرها . وهكذا تكون قد انتفعت بكل شيء . بعد ستة اشهر مرّ بها الشيخ ، فسألها عن لحم الاضحية ، فرّجحت رأسها وقالت له مبتسمة « حاشا لم نصل إلى القديد بعد ، لنا في الالية والحواشي والعظم المعرّق معاش ولكل شيء اوان » . عندئذ ، نهض شيخ الحمار والماء العذب وضرب الارض بحفنة من الحصى وقال : « لا تعلّم انك من المسرفين ، حتى تسمع أخبار الصالحين » .

النصّ : قال أصحابنا من المسجديّين : اجتمعَ ناسٌ في المسجد ممن ينتحلُ الاقتصاد[1] في النّفقة ، والتمييز للمال ، من اصحاب الجمع والمنع ، وقد كان هذا المذهب صار عندهم كالنسب الذي يجمع على التحاب وكالحلف الذي يجمع على التناصر . وكانوا ، اذا التقوا في حلَقِهِم ، تذاكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارسوه التماساً للفائدة واستمتاعاً بذكره .

فقال شيخ منهم : ماءُ بئرنا ، كما قد علمتم ، مالحٌ أجاجٌ[2] ، لا يقربه الحمارُ ولا تسيغهُ الإبل ، وتموت عليه النخل . والنهرُ منّا بعيد ، وفي تكلف العذب علينا علينا مؤونة . فكنا نمزح منه للحمار ، فاعتل عنه ، وانتقض[3] علينا من أجله ، فصرنا بعد ذلك نسقيه العذب صِرفاً وكنت ، أنا والنعجة ، كثيراً ما نغتسل بالعذب مخافة أن يعتري جلودنا منه مثل ما اعترى به جوف الحمار . فكان ذلك الماءُ العذبُ الصافي يذهب باطلاً . ثم انفتح لي فيه باب من الاصلاح . فعمدت إلى ذلك المتوضأ فجعلت في ناحية منه حفرةً ، وصهرجتها ، وملّستها حتى صارت كأنها صخرة منقورة ،

١ – اي ينتسب اليه ويتخذه خطة .
٢ – أجاج : مر .
٣ – انتقض علينا : تغير وصار عاصياً .

وصوبت اليها المسيل . فنحن الآن ، إذا اغتسلنا، صار الماء اليها صافياً، لم يخالطه شيء فربحنا هذه منذ أيام ، وأسقطنا مؤونة عن النفس ، والمال مال القوم ، وهذا بتوفيق الله ومنّه .

فاقبل عليهم شيخٌ فقال : هل شعرتم بموت مريم الصّناع ؟ فانها كانت من ذوات الاقتصاد ، وصاحبة إصلاح . قالوا : فحدّثنا عنها . قال : نوادرها كثيرة ، وحديثها طويلٌ . ولكني أخبركم عن واحدة فيها كفاية . قالوا : وما هي ؟ قال : زوجت ابنتها ، وهي بنت اثنتي عشرة ، فحلّتها الذهبَ والفضة ، وكستها المرويّ[1] والوشيَ والقزَّ والخزَّ ، وعلقت المُعَصْفَر[2] ودقت الطيب ، وعظمت أمرها في عين الختَن ، ورفعت من قدرها عند الاحماء . فقال لها زوجها : « أنّى لك هذا يا مريم ؟ » قالت : « هو من عند الله ! » قال : « دعي عنك الجملة ، وهاتي التفسير والله ، ما كنت ذات مال قديماً ، ولا ورثته حديثاً . إلا أن تكوني قد وقعت على كنز . وكيف دار الامر فقد اسقطت عني مؤونة ، وكفيتني هذه النائبة » . قالت : « اعلم أني منذ يوم ولدتها إلى ان زوّجتها ، كنت أرفع من دقيق كل عجنة حفنة . وكنّا ، كما قد علمت ، نخبز كل يوم مرة . فاذا اجتمع من ذلك مكوك[3] بعته » . قال زوجها : « ثبت الله رأيك وأرشدك ! ولقد اسعد الله من كنت له سكناً ، وبارك لمن جعلت له إلفاً ! ولهذا وشبهه قال رسول الله (صلعم) من الذود[4] إلى الذود إبل ! واني لأرجو ان يخرج وُلدك على عرقك الصالح ، وعلى مذهبك المحمود . وما فرحتي بهذا منك بأشدّ من فرحي بما يثبت الله بك في عقبي من هذه الطريقة المرضية » .

فنهض القوم بأجمعهم إلى جنازتها وصلّوا عليها ، ثم انكفّوا إلى زوجها فعزّوه على مصيبته ، وشاركوه في حزنه .

---

١ – الثوب المروي : المنسوب الى بلد بالعراق على شط الفرات .
٢ – المعصفر : اي ما صبغ بالعصفر من الثياب .
٣ – المكوك : مكيال يسع صاعاً ونصف صاع .
٤ – الذود : ما بين الاثنين والتسع او ما بين الثلاث والعشر من الإبل . وقولهم في المثل « الذود الى الذود إبل » يريدون به القليل ـ الإبل ، اي اذا أضيف القليل الى القليل يصير المجموع كثيراً .

ثم اندفع شيخ منهم فقال : يا قوم : لا تحقروا صغار الأمور ، فانّ أوّل كل كبير صغيرٌ . ومتى شاء الله أن يعظّم صغيراً عظّمه ، وأن يكثّر قليلاً كثّره . وهل بيوت الأموال إلا درهمٌ إلى درهمٍ ؟ وهل الذهب إلا قيراطٌ إلى جنبِ قيراطٍ ؟ أو ليس كذلك رمل عالجٍ[1] وماءُ البحرِ ؟ وهل اجتمعت أموال بيوت الأموال إلا بدرهم من هنا ودرهم من ههنا ؟ قد رأيتَ صاحب سقط[2] قد اعتقد[3] مائة جريب[4] في أرض العربِ ، ولربما رأيته يبيع الفلفل بقيراط ، والحمص بقيراطٍ ، فاعلم انه لم يربح في ذلك الفلفل إلا الحبة والحبتين من خشب الفلفل ، فلم يزل يجمع من الصغار الكبار حتى اجتمع ما اشترى به مائة جريب . ثم قال إشتكيت أياماً صدري من سُعالٍ كان أصابني ، فأمرني قوم بالفانيذ[5] الشكري وأشار عليّ آخرون بالخزيرة[6] تؤخذ من النشاشتج[7] والسكر ، ودهن اللوز ، وأشباه ذلك . فاستثقلتُ المُؤونة ، وكرهت الكلفة ، ورجوتُ العافية . فبينا أنا دافع الأيام ، إذ قال لي بعض الموفقين : « عليك بماء النخالة ، فاحسُه حارّاً » . فحسوتُهُ فاذا هو طيبٌ جداً ، وإذا هو يعصم فما جعت ، ولا اشتهيت الغداء في ذلك اليوم إلى الظهر ثم ما فرغت من غدائي وغسل يديَّ حتى قاربت العصر .

فلما قرب وقت غدائي من وقت عشائي ، طويت العشاء ، وعرفت قصدي ، فقلت للعجوز : « لِمَ لا تطحنين لعيالنا في كل غداة نخالةً ، فانّ ماءها جلاءٌ للصدر وقوتها غذاءٌ وعصمةٌ . ثم تجففين ، بعد النخالة ، فتعود كما كانت ، فنبيعه ، اذ الجميع بمثل الثمن الأول ، ونكون قد ربحنا فضل ما بين الحالين » . قالت : « ارجو

---

١ – رمل عالج : جبال متواصلة يتصل اعلاها بالدهناء ويتسع اتساعاً كثيراً حتى قيل : رمل عالج يحيط باكثر ارض العرب .

٢ – السقط : الشيء الخسيس .

٣ – اعتقد : جمع .

٤ – الجريب : مكيال ، ومقدار معلوم من الارض .

٥ – الفانيذ : ضرب من الحلواء .

٦ – الخزيرة : نوع من الحلواء .

٧ – النشاشتج : النشاء .

ان يكون اللهُ قد جمع بهذا السُّعال مصالح كثيرةً ، لما فتح الله لك بهذه النخالة التي فيها صلاحُ بدَنِك وصلاحُ معاشك . وما أشكُّ أنَّ تلك المشورة كانت من التوفيق » قال القوم : « صدقت ، مثل هذا لا يكتسب بالرأي[1] ولا يكون إلا سماويا » .

ثم اندفع شيخ منهم فقال : لم أرَ في وضع الامور مواضعها وفي توفيتها غاية حقوقها كمعاذة العنبرية ! قالوا : وما شأن معاذة هذه ؟ قال : أهدى إليها العام ابن عمٍّ لها أضحيةً . فرأيتها كئيبة ، حزينة ، مفكرة مطرقة . فقلت لها : « مالكِ ، يا معاذة ؟ » قالت : « أنا امرأة ارملة ، وليس لي قيِّم ، ولا عهد لي بتدبير لحم الاضاحي وقد ذهب الذين كانوا يدبرونه ويقومون بحقه . وقد خفت أن يضيع بعض هذه الشاة ، ولست أعرف وضع جميع أجزائها في أماكنها ، وقد علمت أنَّ الله لم يخلق فيها ولا في غيرها شيئاً لا منفعة فيه ، ولكنَّ المرء يعجز ، لا محالة . ولست أخاف من تضييع القليل ، إلا انه يجر تضييع الكثير .أما القرن ، فالوجه فيه معروف ، وهو ان يجعل فيه كالخطاف ويسمَّر في جذع من جذاع السقف فيعلق عليه الزُّبُل[2] والكيران[3] وكل ما خيف عليه من الفار والنمل والسنانير وبنات وردانَ والحيَّات وغير ذلك . واما المصرانُ فانه لأوتار المندفة ، وبنا إلى ذلك أعظم الحاجة . وأما قحف الرأس واللحيان وسائر العظام ، فسبيله أن يكسَّر ، بعد ان يعرَّق ، ثم يطبخ ، فما ارتفع من الدَّسم كان للمصباح وللادام وللعصيدة[4] ، ولغير ذلك . ثم تؤخذ تلك العظام فيوقد بها ، فلم يرَ الناس وقوداً قطّ أصفى ولا أحسن لهباً منه. وإذا كانت كذلك ، فهي أسرع في القدر لقلة ما يخالطها من الدُّخان . واما الإهاب ، فالجلد نفسه جراب ، وللصوف وجوه لا تدفع . واما الفَرْثُ[5] والبَعْرُ فحطب إذا جُفف ، عجيب . » ثم قالت : « بقي الآن علينا الانتفاع بالدم ، وقد علمت أن الله ، عزَّ وجلَّ ، لم يحرِّمْ من الدَّم المسفوح إلا أكله وشربه ، وإن له مواضع يجوز فيها ولا يمنع منها . وان انا لم أقع على علم ذلك

---

١ – بالرأي : أي بالنظر والبحث .

٢ – الزبل : ج زبيل وهو القفة .

٣ – الكيران : ج كير وهو الزق .

٤ – العصيدة : دقيق يلث بالسمن ويطبخ .

٥) الفرث : الزبل ما زال في الكرش .

حتى يوضع موضع الانتفاع به ، كان صار كيّةً في قلبي ، وقذًى في عيني ، وهماً لا يزال يعودني . فلم ألبث ان رأيتها قد تطلّقت وتبسّمت . فقلت : « ينبغي ان يكون قد انفتح لك باب الرأي في الدّم » قالت : « أجل ! ذكرت ان عندي قدوراً شامية جدداً وقد زعموا أنه ليس شيء أدبغ ، ولا أزيد في قوّتها ، من التلطيخ بالدم الحار الدّسم . وقد استرحت الآن ، إذ وقع كل شيء موقعه » .

قال : ثم لقيتها بعد ستة أشهر ، فقلت لها : « كيف كان قديد تلك ؟ » قالت : « بأبي انت ! لم يجيء وقتُ القديد بعد . لنا في الشحم ، والإليةِ ، والجنوب ، والعظم المعرّق وغير ذلك معاش ! ولكل شيء أّبان ! »

فقبض صاحبُ الحمارِ والماءِ العذبِ قبضةً من حصى ، ثم ضرب بها الأرض ، ثم قال : « لا تعلم أنك من المسرفين حتى تسمع بأخبار الصّالحين ! » .

تحليل :

أسلوب ذو وجهين : توسل الجاحظ في هذه القطعة بالاسلوب الإخباري ، إذ جعل يتلو لنا الحوادث ، بخيلاً أثر بخيل ، حتى أوفى إلى النهاية التي تظهر لنا عظم بخل هؤلاء الشيوخ . فهذه القطعة أقرب إلى الأقصوصة ، لأنها ذات عقدة ونهاية ، كما أنها تعتمد على الأشخاص والأحداث .

أما اسلوبها ، فمزدوج لأن الجاحظ ذكر خلالها ان هؤلاء القوم كانوا ممن انتحلوا الاقتصاد وأنهم أصحاب « الجمع والمنع » . كما انه جعل يقول ، عندما يكتشف احدهم وسيلة جديدة للاقتصاد ، إنه « انفتح له باب التوفيق » . وهذه العبارات ذات وجهين . وجه رصين طبيعي مقتنع ، إذا واجهناها بالنسبة إلى البخلاء ، ووجه ساخر متهزىء ، مستخف ، إذا واجهناها بالنسبة إلى الجاحظ . وهكذا ، فإنه وفّق بأسلوب مزدوج ، يبدو ظاهراً ، عادياً ، طبيعياً ، رقراقاً ، كمياه الغدير ، ولكنه ينطوي ضمناً على السخرية والاستخفاف . ان انفتاح باب التوفيق لهم يضحكنا من سخفهم ، اما بالنسبة اليهم ولأفكارهم ومعتقداتهم ، فقد كان كتقرير موضوعي.

التظاهر بالموضوعية : وعندما نتلو هذه القطعة نجد ان الجاحظ اعتزل الحديث عن نفسه وعن تأثراته المباشرة ، واقتصر في عنايته على ما شاهده من الآخرين. لقد

واجه البخلاء ونظر اليهم من بعيد وجعل يصف أعمالهم كأنه يشاهدها مشاهدة لامبالية ، أو كأنه عالم يراقب الظواهر والتطورات وينقلها نقلاً . كما تبدو له بصدق . وقد فصل بين ذاته والاشياء أو الأشخاص الذين عرض لهم .

الحوادث الصامتة : كما ان الحوادث تتوالى ، الواحدة إثر الأخرى ، دون تعليل وتفسير أو تأويل . فعندما انبرى الشيخ يتحدث لهم عن مريم الصنّاع وفضائلها ، ذكر انها زوّجت ابنتها في الثانية عشرة من عمرها وانصرف متابعاً الحديث دون ان ينبري الجاحظ إلى تفسير الحادث . ذلك ان الكاتب كان يودّ أن يدع الحوادث تتكلم عن ذاتها ، من دون ان يتكلم عنها . ان مريم الصنّاع زوّجت ابنتها في الثانية عشرة ، لانها تود أن توفر كلفتها . وهذا الامر هو غاية ما قد يتمثله الانسان من البخل . هذه الحادثة الخارجيّة في تصرّف مريم الصّناع ، كانت تعبيراً عن حالة داخلية . فالجاحظ كان يعبّر عن الأحوال النفسية من خلال التصرفات المادية . وكذلك الأمر ، عندما ذكر قيام الشيوخ إلى جنازة مريم وشدة حزنهم عليها ومدى فجيعة زوجها بها . فقد كان يوعز بذلك إلى ان نفسية تلك المرأة هي رمز او نموذج لنفسية هؤلاء الشيوخ جميعاً . وهذا الاسلوب الصامت ، غير المباشر الذي اعتمد فيه الكاتب على التقرير والملاحظة ، هو من اجدى الاساليب الفنية التي تنفذ بنا إلى اعماق النفس . فهو قد اكتفى بقيام هؤلاء الشيوخ إلى جنازة مريم وتكريمهم لها عن تحليل نفسيّة كلٍّ منهم ، وأظهرها لنا من خلال نفسية مريم . وبهذا يكون الجاحظ من أبرع القصّاصين ، لأنه يدرك كيف يوقّع الحوادث حتى تؤدّي المعنى وتوغل في التحليل .

أسلوبٌ مسرحيّ : وفي كل مرّة ينبري بها شيخ متحدثاً عن أمر من الأمور ، فان ذلك يمثل مشهداً من مسرحية مجزوءة قصيرة . ان شيخ الحمار والماء العذب مثّل المشهد الأول لهذه المسرحية . وكذلك فان كلاً من الشيوخ الذين تحدثوا عن مريم الصناع والنخالة ومعاذة العنبرية ، يشخص مرحلة جديدة في تطور هذه المسرحية التي يسدل ستارها ، عندما يتوتر شيخ المشهد الأول ويرى نفسه قد أقعى في الحضيض ، بينما سما عليه اولئك جميعاً . فالجاحظ ، يترجّح في هذه القطعة بين أحوال شتى ،

من قصة إلى مسرحية إلى إخبار أو نادرة ، وما أشبه ، مسخّراً ذلك جميعه في سبيل السخرية الفنية . وهذه السخرية تجري ، غالباً ، على وجهين . فثمة سخرية خارجية توري في النفس انفعالاً عصبياً ، وسخرية داخلية توري في النفس نشوة وئيدة . الاولى تقوم على تناقض الأحداث وغرابتها ومفاجآتها كالملابس الغريبة واللهجات المصطنعة والاعمال غير العادية التي تستثير قهقهتنا بضحك عصبي خارجي ، لا يمتّ إلى التحليل النفساني وبالتالي ليست له قيمة فنية . وهو، كذلك، يسير ،لا يقتضي موهبة أو ثقافة . أما الوجه الثاني من السخرية ، فإنه ذلك الوجه الداخلي الذي يعتمد على تناقض الحالات النفسية ، إذ تختل مقاييس الأشياء ومنطقها في نفس أحد الأشخاص ، فينبري لنا بأفكار وأعمال تستثيرنا ، لأنها تدل على اختلال منطقه النفسي او السلوكي. ففي هذه القصة جعل الجاحظ يصف تأزم الأحوال الوجدانية في نفس البخلاء . ويبدو واحدهم مكدوداً متجهماً ، كأنما ابتلي بأعظم المآسي وأفجع الأمور ، حتى إذا أتضح لنا باعثه ، وجدناه تافهاً ، صغيراً ، لا نسبة بينه وبين النتيجة التي أدّى اليها في في نفوس البخلاء . فالسُّخرية النفسية تقوم على المفاجأة كالسُّخرية الخارجية . ولكن المفاجأة تجري في النّفس ، في غرابة الصّلة بين السّبب والنتيجة ، بين ما نتوقعه ، عادة ، وما يطالعنا به ، مما لم نُعد نفسنا له . عندما ذكر لنا الكاتب ان الشيخ كان مكدوداً ، معذباً ، خيل الينـا أنه ألمت به مُصيبة كبرى . ولكن عندما علمنا ان تلك المصيبة هي ضياع بعض الماء العَذْب ، سخرْنا منه لعـدم توقُّعنا ان يكون وراء تلك النَّتيجة العظمى سبب بلـغ هذا القدر من التَّفاهة . فالجاحظ لا يُظْهر لنـا احتقـاره لاولئك البخلاء اظهاراً واضحاً ،سافراً ، وانما اظهره بأسلوب مستور ، إذ جعلنا نحتقرهم عندما نفهم أنهم يشقون اعظم الشقاء لاجل شيء يسير مبتذل . انهم منحطون صغيرو النفوس ، لا أحلام ولا مطامع كبيرة لديهم ، يلغون ويدبون دون كرامة وكبرياء . ولعل تصدي الكاتب لهم بهذا لأسلوب سما بقيمته الفنية .

القيمة الفنيّة : ذكرنا مراراً ان الفن يعتمد النفس البشرية كمادة اولى ، بقـدر ما يوغل الفنان في اعماقها، كاشفاً اسرارها وحقائقها المستورة ، بقدر ذلك يسمو

ويخلد . وكل اثر يعتمد على المظاهر الخارجية والانفعالات الطائشة دون ان يكتشف غوراً او ظلمة في النفس ، فهو قـــد يرضي بعض الناس بعض الزمن ، لكن الظلمة لا تعتّم ان تغشاه . والجاحظ خلال هذه المقطوعة ، يشارك مشاركة عميقة في تحليل نفسية الانسان ، وفهم أغوارها البعيدة ، لأنه وقّع الحوادث ونظمها ، لا لفضيلة الغرابة أو الدهشة ، بل للدلالة على تلك المضاعفات والتعقيدات النفسية التي كان يعانيها البخلاء .

لقد كان يهدف إلى دراسة واقع نفسية البخيل متمثلاً عليه بأولئك الشيوخ . فالجاحظ كان قد شاهد بخلاء كثيرين وتأمل تصرفاتهم وكيفية تفكيرهم ، حتى أدرك تمام الادراك طبيعتهم ، فألف من هؤلاء الشيوخ اشخاصاً أناط بهم مـــا الـمّ به

فمن هــذا القبيل ، كان الجاحظ فناناً ، لأن الفن يُنْشيء نمــاذج بشرية لا تشبه افراداً معينين منفردين ، وانما هي رمز أو عنوان لفئة من الناس تشترك بطبائع ومميزات واحدة . أما ما نشهده من مبالغة في تصوير هؤلاء الشيوخ ، فإنه يلازم طبيعة الآثار الفنية . وقد كان النقّاد الغربيون يقولون ان بخيل موليير ليس إنساناً عادياً نشاهده بين الناس دائماً ، وانما هو شخص مستحيل الوجود . وهذا القول يصحُّ ، أيضاً ، في بخلاء الجاحظ . انهم مستحيلو الوجود ، او انهم ليسوا واقعيين ، لكننا نعلم ان الفن ليس واقعاً ، وإنما هو انتخاب من الواقع وجوهره وسموٌّ به إلى واقع اكثر غلواً تظهر فيه بل تسطع المميزات الجوهرية للواقع الشائع المتبذل . فالجاحظ عندما يتصدى لبخيل بروحه الفنانة لا يعنى بوصف عينيه ، مثلاً ، ولا يتحدث عن لون الثياب التي يرتديها ، وانما يبحث في أعماله التي استدل بها على نفسيته ، فيغالي بها او يحذف منها تصرفاً ليس له دلالة على البخل . لقد انتخب من تصرفاتهم ما يظهر بخلهم . ذلك ان لون العينين والثياب هو عرض زائل ، لا قيمة له في الدلالة على نفوسهم . فالرّجل ذو العينين الزرقاوين ليس ، عادة ، اكثر بخلاً من الرجل ذي العينين السوداوين . اي ان لون العينين لا علاقة له بالبخل . لذلك تجاوز الجاحظ عنه وتصدى لكل ما يجعلنا نوغل بنفسياتهم وضاعفه واظهره بشكل ناتيء بارز ، حتى نؤخذ به ونتأثر منه . وهكذا رأينا ان اعمال هؤلاء جميعاً ، هي حلقة متسلسلة متلاحقة لأعمال مشبعة بالبخل ، يرتفع منها اللاحق على السابق ، حتى يكاد أن يطأه . ان كل شيخ من اولئك الشيوخ ، يرتفع ببخله عن الآخر ، حتى إذا ما وصلنا إلى البخيل الأخير ، أي معاذة العنبرية ،

رأينا البخيل الأول – الذي خيِّل الينا في البدء انه يغالي ويسرف بالبخل – يغالي ويسرف بالتبذير . وهكذا فإن المعاني والحوادث والاشخاص يرتفع أحدهم على الآخر بالنسبة للجاحظ ، حتى يصوِّر لنا المثال الأعلى للبخلاء، منشئاً من ذلك كله أثراً فنياً خالداً .

طبائعهم النفسية :

ذلك كان اسلوب الجاحظ في كتابته لهذا النموذج ، فكيف بدت نفسية البخلاء الذين تولى دراستهم ؟

إختلال نفسي : لا شك ان هؤلاء البخلاء كانوا ذوي اختلال نفسي ، تولد فيهم لنتيجة كثيرة التعقيد . فثمة الوراثة والبيئة والعائلة والفقر وأسباب عديدة .لكن الاسلوب الذي تتولد به هذه الآفة هو واحد . هنالك ، مثلاً ، امرؤ أعوزه المال ولم يتيسر له ، ففجع او ذل واضطر للسؤال . ولقد أثر هذا الأمر تأثيراً حاداً في نفسه وطبعه بالخوف من الحاجة والعوز ، أبداً ، وغدت وطأة هذا الشعور تستبد به كل كل مرة يهم ان ينفق مالاً ، اذ يخشى ان يبذله ، فيأتي يوم أسود ويعوزه . في هذه المرحلة كان توفير المال وسيلة لتأمين الحاجة ، وهرباً من العوز . ولكن هذا الشعور يستبد بالمرء ويقوى عليه ويتملكه امتلاكاً مرضياً ، فلا يعود يجمع المال للحاجة او للخوف وانما تصبح لديه عقدة نفسية تجعله يتمتع بجمع المال وتغدو سعادته الكبرى ان يكسب منه ، وتعاسته الكبرى ان ينفقه . وهكذا يصبح المال كشيء يقدس ويعبد ، ويصبح الشيء الذي تستباح في سبيله جميع الأشياء ، لأنه يصبح الغاية الوحيدة للحياة . وفي هذه المرحلة لا يعود صاحب المال يملك ماله بل ان المال هو الذي يملك صاحبه . فالبخل يرتكز ، أصلاً ، على وطأة شعور حاد ، قديم ، ما برح يستبد بوجدان المرء بصورة غامضة قاتمة . لقد كسب هؤلاء البخلاء ، مرة ، مالا ، فاغتبطوا بذلك ، أو أعوزهم مرة أخرى ، فلم يعثروا عليه فمال بهم ذلك إلى الاستئثار به خوفاً من الشعور بالفاقة او تمتعاً بلذة الشعور الذي يعتريهم عندما يملكونه . هكذا نشأ البخل في نفس البخلاء ، ثم جعل يتضاعف ويتراكم ، حالا بعد حال ، حتى غدا عقدة تعتري نفوسهم بمثل المرض الذي لا شفاء له . لهذا شهدناهم يجتمعون بألفة ويتذاكرون امر البخل ويتوسلون لتبريره بالحيل المنطقية .

تَوَسُّلهُم بالمَنْطِق التَبريريّ : ثمة نوعان من المنطق ، المنطق المباشر الذي ينزع من الأسباب إلى النتيجة والمنطق التبريري الذي يؤمن بالتيجة قبل ان يعرف الاسباب ، ثم يرتد متحرياً عنها ليبرر ايمانه بها . الاول يعنى بالحقيقة الصحيحة، والثاني يؤمن بحقيقة مجانية ، يغصب الاسباب ليبرهن صحتها . فالمنطق التبريري ، إذن ، هو وسيلة يعتمدها أصحاب الآفات، ليرفعوا مسؤولية آفاتهم عن عاتقهم وينيطوها بسبب من القدر . ان البخيل الذي شخص في المشهد الأول من النموذج كان في أزمة عظيمة ، لأنه افتقد قليلاً من الماء العذب،وهو يعتقد ان توفيره للماء،انما هو اقتصاد وان الماء الذي تغسل به الايادي هو تبذير . والواقع ، ان هذا الشيخ بلغ من التَّقتُّر والتَّدنيق ما جعله يَشْقى بضياع أيّ شَيْءٍ مهما كان زهيداً ، وانفاق أيّ فَلْس ، أيا كانت الظروف التي تقتضيه انفاقه . وقد جعل يشعر بذلك راغماً مغصوباً . وإذا اراد الا يشعر بعذاب انفاق المال، فإنه يعيا ويعجز . فعذاب الانفاق كعذاب النار، لا يمكنه الا يشعر به . فهو يجد نفسه في حالة مُبْرمة ، لا يمكنه ان يتحرَّر منها . والإنسان الذي يقصّر عن أن يتَّبع الفضائل ، يحاول أن يجعل من رذائله فضائل . وهؤلاء البخلاء ، عندما عجزوا عن التخلص من نقصهم ، جعلوا يبرهنون أن بخلهم هو فضيلة ، متوسّلين لذلك بالمنطق التبريري . وقد رأينا ذلك المنطق خاصة في شيخ النخالة الذي استهل حديثه وكأنه عالم من علماء الكلام : « ثم اندفع شيخ منهم فقال : يا قوم لا تحقروا صغار الأمور ، فإن أول كل كبير صغير . وهل بيوت الأموال إلا درهماً إلى جنب درهم ، وهل الذهب إلا قيراطاً إلى جنب قيراط . وهل اجتمعت بيوت الاموال إلا بدرهم هنا ، ودرهم من ها هنا.» أنت ترى أن هذا القول يعتمد على المنطق العلمي . فهو إذ يقول إن أول كل كبير صغير كان ينطق بحقيقة . فالشاب الكبير كان طفلاً صغيراً والشجرة الباسقة كانت غرسة، فالمبدأ إذن صحيح ، لكن الإختلال في تطبيق هذا المبدأ الصحيح على واقع مختل مَشوب وربما مريض . لقد كان يتدنَّق حتى بالفلس القليل، وأراد ان يبرر ويبرهن ان التدنيق بالفلس هو عمل صحيح، فأسنده إلى المبدأ العام الذي يقول إن أول كل كبير صغير . وهكذا برهن لنا عن أهمية الفلس الصغير بالنسبة للدرهم والدراهم الكبيرة . ولقد أفادوا من منطق العصر

العباسي ، لكنهم حوّلوه إلى مادّة موتورة يشخص فيها كثيرة من دناءة الإنسان الذي لا كرامة له ، والذي لا يتورّع عن استحلال كل شيء في سبيل التوفير والتدنيق .

استِباحة القيّم : لو نظرنا إلى مريم الصناع لتحقق لنا ان فضيلتها الكبرى ، كانت في تزويج ابنتها وتوفير معاشها منذ الثانية عشرة ، مظهرة بذلك دناءة نفوس البخلاء . لقد اشتدت عاطفة البخل في نفس تلك المرأة ، حتى قتلت فيها أشدّ عاطفة انسانية ، الا وهي عاطفة الامومة . وربما تغيّرت نفسيتها وتناقضت واختلفت تمام الاختلاف عن نفسيّات سائر الامهات فجعلت تنظر إلى ابنتها بعين واجفة ، سوداء ، ترقب زمن بلوغها حتى تزوجها ، فلا تعود تأكل مالها . فأية نفسيّة هي تلك النفسية التي تشبث بها حبّ المال ، حتى قتل بها العاطفة التي تربط الإنسان بفلذة كبده ؟ ولو نظرنا ، ايضاً ، إلى زوجها لبدا لنا انه لا يقلّ عنها دناءة . لقد عثر عند امرأته على مال مشبوه ، لكنه لم يحرج من ذلك ، ولم يتوسوس به ، بل اغتبط كأن نعمة هبطت عليه من السماء . ذلك يدلنا ان ذلك الرجل ، لا يعنى بالحفاظ على سيرة زوجته بل يهمّه ان تجلب له الأموال . وقد بلغ بذلك غاية الحقارة الأخلاقية . وليس هذا الشيخ بأكثر حقارة من شيخ النخالة الذي يدّعي الحكمة والمنطق ، ولكنه اقترب من مريم وزوجها بصغر النفس ، إنه يبزّهم في غباته . لا شك ان حديثه يوهمنا انه "فطِن" ، يدرك كيف يتفكر بالأمور لكن تصرّفه يدلّ على انه أحمق . فهو إذ يلمّ به المرض يفضّل ان يعانيه على ان يشتري بعض الخزيرة ، فكأنه يفضّل المال على حياته . وذلك في غاية الحمق .

* * *

وهكذا فإن هؤلاء الاشخاص هم أشخاص مزدوجون لديهم فطنة الأذكياء في تفكيرهم وغباوة الاغبياء في اعمالهم ، يفكرون كالفلاسفة ويعملون كالبهائم ، حتى اننا نضحك لهم ونبكي منهم في الآن ذاته .

مهزَلةٌ ورَاءَها فجيعة : عندما نشاهد اولئك البخلاء يتصرفون بمثل ذلك التصرف فاننا ، لا شك ، نضحك وربما ننفجر مقهقهين ، ذلك ان اعمالهم كما

اسلفنا تخالف طبيعة الأشياء ومجرى العادة . ولكن السخرية التي تستضحكنا او ان البسمة التي ترتسم على شفاهنا ، ليست في نفوس اولئك سوى نار محرقة تتسعر بهم . انهم اشخاص اشقياء . انفاق الفلس القليل يوري فيهم مأساة ، كالمأساة التي تحدث في نفس الانسان العادي عندما تلمّ به كبرى المصائب .

* * *

الطبائع الفنيّة : ومهما يكن من امر ، فان الجاحظ وفق خلال هذه القطعة في ولوج اعماق نفسيّة البخلاء ، باسلوب تآلفت فيه رصانة العلم وسخريّة الأديب ، إلى تلك القدرة العجيبة على تجسيد المعاني بعبارة صقيلة ، طيّعة ؛ ويخيّل الينا ان فضيلة ادب الجاحظ تقوم على براعته وحذقه في انتخاب اللفظة وسبك العبارة ومواصلة الجمل ، حتى أننا لنتأثر ببلاغة العبارة اكثر من تأثرنا بالمعاني المجرّدة التي يعبّر عنها . من ذلك قوله « اصحاب الجمع والمنع » او قوله ايضاً « انفتح له باب الأمر ».فهذه الألفاظ ذات قدرة عجيبة على ايحاء المعنى بيقين ووضوح . وكذلك الامر في قول معاذة العنبريّة واصفة همّها إذا لم توّفق إلى تدبير الأضحية بكاملها « كان ذلك صار كيّة في قلبي ، وهمّاً لا يزال يعودني » . فليس ثمة أبلغ من لفظة « كيّة » في الدلالة على تعقد نفسيّة معاذة بتوفير ذلك الامر التافه اليسير . وهذا ، جميعاً ، يفهمنا قول الجاحظ « ان المعاني مطروحة في الطريق ، وانما الشأن في تخيُّر اللفظ وإقامة العبارة . »

أولا — التوسُّل بالألفاظ : كان الجاحظ يرى بان الشأن هو في اللفظ ، حتى انه يُبدع سخريته ، في معظم الاحيان ، بلفظة منعمة بالهزء كقوله : « من أصحاب الجمع والمنع » . فهاتان اللفظتان تحشدان المعاني حشداً وتعبّران ، في الآن ذاته ، عن التناقض النفسي والازدواجية القائمة في نفوس هؤلاء . ومثال ذلك ، ايضاً ، قوله : « انفتح لي فيه بابٌ من الإصطلاح » ولفظة « انفتح » توجز أزمة هؤلاء الذين اوصدت الأبواب من دونهم ، ولبثوا في سجن من نفسهم .

فالسخرية تعتمد على فضيلة اللفظ ، واللفظة لا فضيلة لها ، إلا إذا خلقها الأديب خلقاً وأبدع لها معنى ، مما يبثّه من نفسه . ان لفظة « انفتح » لا تدلُّ على السخرية بذاتها، وانما اكتسبت دلالتها من قدرة الجاحظ على خلق الأبعاد النفسيّة في لفظة

يُبدعها ، دون ان يقبسها اقتباساً من ذاكرته . فلفظة « انفتح » ذاتها ، لا تحمل سخرية ، لانها تعطي معنى قائماً في ذاته ، غير متصل بالنفس وقد اكتسبت السخرية اكتساباً من روح الكاتب . وقد كانت اللفظة في النثر العربي متجهمة ، غالباً ، جادّة ، تظهر عليها ملامح التفكير والتقرير ، او تخرج ، أحياناً ، عن طورها ، فتسرف ، أحياناً ، بالتزوق والتبرج ، تنطلي بالاستعارات والتشابيه ، وتكتسي بالنغم المسجّع دون ان تتخلى عن رصانتها وعبوسها . ولم نكد نشهد لفظة تفترّ عن بسمة وتتخلى عن الذهنيّة وتفكّ عقالها . لهذا لم تظهر فيها ملامح الحياة بكاملها وسمات النفس من قنوط وغبطة وفاجعة وسخرية . فهي ذات وجه واحد ، شاخص ابداً بحدقة ثابتة ، لا تنطبع عليها ظلال النفس . اما الجاحظ ، فقد عانق اللفظة معانقة ، وحلّ فيها وجعلها ذات عصب ينفعل ، تضحك وتسخر وتتماجن وتهزل . فهو الذي يسيّر اللفظة بدلاً من ان تسيّره ، كما نرى في نثر عبد الحميد ، وهو الذي يبدعها في إطارها المعنوي ، بدلاً من ان يدّعها مستقلة ، كما نرى في نثر ابن المقفّع . فالجاحظ هو أول من جعل للفظة ملامح تشبه ملامح النفس ، كلّها ، تتغضّن وتتجهّم ثمّ تنبسط وتتفرج . إنها لفظة من الحياة . لفظة ابن المقفع كانت ذهنيّة ، علميّة ، اما لفظة الجاحظ ، فكانت حدسيّة حيّة .

الشأن هو اللفظ : وهكذا ، يبدو لنا أنّ الشأن هو في اللفظ ، كما يقول الجاحظ ، الا ان اللفظة وان كانت ذات شأن بذاتها ، فإنها لا تحمل أيّ معنى خاص بالإضافة إلى معناها الفكري ، وانما الكاتب ، عندما تفيض فيه نشوة الخلق ، يحوّل ما هو ذهني في اللفظة إلى ما هو نفسي ، فتخرج اللفظة ، عندئذ ، عن معناها الأصيل ويغدو لها معنى مكتسب . وهذا ما يشير اليه النقّاد فيما يقولون ان الأديب المبدع لا يأخذ الفاظه من الكتب وانما يستمدها من نفسه . الكاتب يبدع ألفاظه ، لان اللفظة ، كالوتر لا تحمل معنى وانما تحمل معاني ولا تخرج معانيها من ذاتها ، الا إذا وفّق الاديب في توقيع انفعالاته عليها .

قطاع نفسي جديد : وذلك يعني ان النثر العربي أدرك قطاعاً نفسياً جديداً كان مُوصداً دونه . فاللهو والسخر أخرجا اللفظة عن جمودها وفتّقا أكمامها وبعثا فيها

الحركة . وهذا يدلنا على فضيلة التجديد عند الجاحظ . فهو الذي اخرج اللفظة إلى شوارع الحاضرة العباسيَّة وجعلها تعايش الشعب وتتصل به وتفيض عن قلبه ، بعد ان كانت سجينة في البلاط والدواوين ، تحجب نفسها عن العامة وتخنق عواطفها وانفعالاتها وتحتفظ بنوع من الوقار المصطنع الذي عزلها عن المجتمع وأيبس أوصالها وأضعف خلاياها .

لقد عرف الجاهلي اللفظة الحكيمة أو اللفظة الحماسية ذات الصخب والضجيج والعنف ، وعرف الاموي اللفظة المغوية بذاتها التي تنفق جهدها في التزخرف والتوشية تبدِّل زيّها ، دون ان تبدِّل ذاتها . اما ابن المقفّع ، فقد أدرك اللفظة الفكريةالواعية ، الضنينة بنفسها ، لا تدع الموضوع يسيطر عليها ولا تسيطر عليه ، وانما تقسط فيما بينها وبينه . لفظة ابن المقفّع لا تتبذّل ولا تنهمر ، وهي تأخذ من الحياة جانبها الايجابي ، لا ترد بيسر ولا ترتدي الثياب الفضفاضة التي شُغِفَ بها عبد الحميد ، كما انها حرّة مستقلة ، لا تزاحمها في المعنى ألفاظ أخرى . أما الجاحظ ، فقد عرف الفاظاً صعبة المراس كالفاظ ابن المقفّع ، لكنه اختص من دونها باللفظة التي تنبض وتتدّفق فيها الحياة .

سائر طبائع الألفاظ :

١ – التكثيف : وهو اسلوب بلاغيٌّ ، يَعْمد فيه الكاتب إلى اختيار اللّفظة بما يدعها تُعبِّر عن قليل أو كثير من المعاني بدلاً من المعنى الواحد . وهذه الدُّربة تتيسَّر له من إلفته الحميمة وروح اللّفظة بحيث يُوجز بها ما يقتضي التّعبير عنه ألفاظاً عديدة . مثال ذلك :

– « اجتمع ناس في المسجد ممَّن **يَنْتحل** الاقتصاد في النَّفقة **والتمييز** للمال » فلفظة « يَنْتحل » تُوجز هنا معاني متعدِّدة ، متّصلة بما دأب عليه اولئك القوم وما جروا فيه من ملازمة للاقتصاد ومذاكرة له وبحث فيه بحيث خلصوا من ذلك كلّه إلى إقامة نظرية كليَّة ، شاملة له ، يدافعون عنها ويُقيمون عليها البيِّنات . وقد أوحى الكاتب بذلك كله وأوجزه من خلال تلك اللّفظة الفنيّة لانطوائها على الغلوّ

النّفسي ولتخيُّرها ، من دون سائر الألفاظ ، في تلك الحدود . ومثل ذلك لفظة « تمييز » التي تشير إلى نظرتهم الخاصة في أمر المال وايثارهم له . أما لفظة « الاقتصاد » فهي من تلك الألفاظ الهادئة الصّاخبة ، يتوسّلها الجاحظ في موضعها ، متظاهرة بالجدّ والوقار ، فيما هي تكون مُبطّنة بالهزء والسُّخرية .

— « وقد كان هذا **المذهب** صار عندهم **كالنسب** الّذي يجمع على التحابّ **وكالحلف** الّذي يجمع على **التناصر** » .

وفي هذه الجملة يتابع السّياق النّفسي الّذي استهلّ به في الجملة السّابقة ، إذ يدعو ما يجمع بينهم مذهباً ، أي فلسفة عامة ينظرون من خلالها إلى الحياة . ثم إنه يُشبّه ذلك المذهب بالنّسب ، وهذه اللفظة تضيف إلى المعنى الذّهني المتّصل بلفظة مذهب ، قواماً حسيّاً إذ تحوّل إلى نوع من العصبيّة التي تجعلهم وكأنهم متحدّرون من أصل واحد ومن أرومة،عامة هي أرومة الاقتصاد والاختصار في النّفقة . فلفظة « نسب » أضافت بعداً عاطفيّاً وغالت بالمعنى السابق، إذ أطلعتنا على علاقة المودّة التي باتت تقوم فيهم مقام النّسب . فواحدهم يؤثر زميله على أخيه،إذ غدت آصرة البخل فيهم ، أشدّ من آصرة اللّحم والدّم . فلفظة « نسب » هي ، إذن ، لفظة إيحائية عمّق المعنى من خلال اداته بها . أما لفظة « الحلف » فتؤدّي ، هي الأخرى ، بعداً جديداً ، إذ نجد أنّهم لم يعودوا يؤثرون بعضهم البعض الآخر بالمودة والعاطفة وحسب، بل إنّهم يتجاوزون ذلك إلى العمل، يتناصرون وتدافع فئة منهم عن الأُخرى كأنهم أفراد قبيلة واحدة ، يتلازم أبناؤها في السراء والضّراء .

وهكذا فانالجاحظ لا يُبسط يده باللفظ،بل إنّه يقتّر به وينمو فيه ويتطوّر، مُوفياً إلى أقصى غايته . فلفظته طيّعة ، حميمة الصّلة بنفسه ، تنقل همومها وتنفّساتها وظلالها الدّقيقة الهاربة .

— « وكانوا إذا التقوا في حلقهم ، تذاكروا هذا الباب وتطارحوه وتدارسوه ، **التماساً للفائدة واستمتاعاً بذكره** »

فالالفاظ الأخيرة،وقد جاءت في صيغة المفعول لأجله ، وهي صيغة نثريّة، إذ أنها

تظهر بواعث المعنى وغايته - عمّقت المعنى وأضافت اليه وأضفت عليه صفة الخلق . فهؤلاء البخلاء لم يَعُودوا يقتصرون على لذّة التمرس به وجمع المال ، ومنعه بل إنهم باتوا يأنسون في ذكره والكلام عليه، كما يَطيبُ للحبيب ذكرَ حبيبته . ولسنا ندري إذ كان المعنى قد استدعى ، هنا ، لفظه ، أما ان اللّفظ هو الّذي عمّق المعنى ووضعه في إطاره ، وإنّما المهمّ ، في ذلك ، ان الكاتب لم يَعمد إلى اللّفظة التّقريريّة بل إلى اللفظة الابداعيّة الحاشدة ، المكثّفة .

— «**والنهر منا بعيد ، وفي تكلّف العذب علينا مؤونة**»: فلفظتا : « تكلّف » و « مؤونة » ليستا لفظتين مباشرتين ، تقريرّتين ، بل إنهما تؤدّيان معنى ظاهراً ، مُضمراً ، أدرك به الكاتب أقصى غاية الغلوّ في المعنى . فهؤلاء البخلاء لم يَعودوا يضنّون بالمال وحسب ، بل إنّهم يضنّون بكلّ شيءٍ حتى بالجهد اليسير ، يُنفقونه لحمل الماء واجتلابه من النّهر . لقد عقدوا العزم على أن ينفقوا أقلّ قدر من الجهد وأقلّ قدْر من المال ، مؤمّنين رزقهم في حدود الشّح والنّزر اليسير من الأشياء .

٢ — **اللفظة الفصحى المباشرة** : وقد يلجأ الجاحظ إلى اللّغة الصّريحة المباشرة ، فيؤدّي اللّفظ في حدوده وفي المعنى الّذي وضع له ، أصلاً . فهو لا يتعوّض عن اللّفظة الصّريحة بما يَشرح معناها أو يَصِفُه ، بل يَعمد إليها ، هي بالذّات ، كقوله :

— «ماء بئرنا ، كما علمتم ، مالح **أُجاج** ، لا يَقربه الحمار ولا **تسيغه الإبل** » وَلفظتا « أُجاج » و« تسيغه» هما لفظتان مباشرتان، اي أنهما استعملتا في المعنى الّذي وضعتا له ، أصْلاً ، بخلاف ألفاظ : « يَنتحل ، الجمع والمنع ، النّسب، انفتح » وما إليها .

— «وكنت ، أنا والنّجعة، كثيراً ما **نغتسل** بالعذب ، مخافة أن يَعتري جلودنا منه ، مثل ما **اعترى جوف الحمار** » . فالحادثة بمجملها ، توحي بأن ذلك المرء يتنازع تنازعاً مريراً بشأن الماء والعذب، إلا أن ألفاظها مباشرة، نثريّة، لم تُحمل على غير محملها ولم تكثّف ولم تعمّق المعنى وتضفره بالظّلال . وأخص ما يبدو ذلك في ألفاظ : اغتسل ، مخافة ، يَعتري ، جلود ، جوف »

– «فعمدت إلى ذلك المتوضأ ، فجعلت في ناحية منه حُفْرة ً ».

– إعلم أني منذ يوم ولادتها إلى أن زوّجتها ، كُنْتُ أرفع من دقيق كُلّ عجنة حفنة ، وكنا ، كما علمت ، نخبز ، كلّ يوم مرّة ، فإذا اجتمع من ذلك مكّوك ، بعتُه.

– قد رأيت صاحب سقط ، قد اعتقد مائة جريب في أرض العرب . . . »

وعلى العموم فان الجاحظ يبدو ، حيناً ، وقد اشتق اللّفظة اشتقاقاً وحملها على استيعاب المعنى والاحاطة به ، كما انه يلمّ ، حيناً آخر ، باللّفظة الصّريحة المباشرة التي لا يَصْلح سواها لها ، إذ يضعها في موضعها الّذي وجدت له أصلاً .

العبارة :

١ – **الحشد اللّفظي والمعنوي :** واذ كانت العبارة خاضعة في نثر الجاحظ للمعنى ولحركة الانفعال في النّفس ، فقد كان يوقّعها ويحشدها وفقاً لضروراته . مثال ذلك :

– « وكانوا إذا ألتقوا في حَلقهم ، **تذاكروا** هذا الباب **وتطارحوه وتدارسوه** ، التماساً للفائدة واستمتاعاً بذكره » . وقد حشد الكاتب ثلاثة أفعال متقاربة المعنى ليُوحي لنا بعظم إلحافهم في هذا الشّأن .

– « **لا يقربه** الحمار **ولا تسيغه** الإبل **وتموت** عليه النّخل » . وقد فنّد المعنى وفصّل فيه ليقنع القارىء بما يذهب اليه بشأن المعنى . وهذا التكرار والحشد أوهمنا بصحّة القول وعظم مرارة الملح .

– « زوّجت ابنتها ، وهيّ ابنة اثنتي عشرة ، **فحلّتها الذّهب والفضّة وكستها المرويّ والوشي والقزّ والخزّ وعلّقت المُعصفر ودقّت الطّيب** وعظمت أمرها في عين الختن ورفعت من قدرها عند الاحماء . » .

والعبارة تقوم في هذا المقطع على فضيلة الحشد اللّفظي والمعنوي في ألفاظ الذّهب

والفضّة والمرويّ والوشي والقزّ والخز والمعصفر والطّيب . وقد كات هذا التفصيل اللّفظي نوعاً من الحشد الّذي يوهم القارىء ويبثّ حقيقة المعنى في روعه .

— « **ثبت الله رأيك وأرشدك** ، ولقد **أسعد الله** من كنت له **سكناً** ، **وبارك** لمن جعلت له **إلفاً** . ولهذا وشبهه قال **رسول الله** من الذّوْد إلى الذّود إبل ، وإني لأرجو أن يَخْرُج **وُلدك على عرقك الصّالح** ، وعلى **مذهبك المحمود** ، وما وما فرحي بهذا منك بأشدّ من فرحي بما يُثبت الله بك في **عقبي** من هذه الطريقة المرضيّة » .

وهذا المقطع يقوم على فضيلة الحشد والتّكرار ، إذ الحفالزّوج بذكر فرحه وغبطته ، مستهلاً بالدّعاء ، متدرّجاً إلى سعادة مساكنها وأليفها ، متمثّلاً الأمثال ، مُتمنياً أن يتخرّج أولادها عـلى مثل صلاحها . ولقد ضاعف الكاتب من وقع المعنى في النّفس بشكل العبارة وتوقيعها وحشدها . فالجاحظ يصرّح بالمعنى ، لكنّه يواكبه بالظّلال الخفيّة القائمة الّتي تستَولي على رَوْع القارىء وتستأثر به وتطغى عليه .

— « يا قوم لا تحقّروا صغار الأمور ، فإن أوّل كُلّ كبير صغير ، ومتى شاء شاء الله أن يُعظّم صغيراً عظمه ، وأن يُكثّر قليلاً كثّره . وهل بيوت الأموال إلا درهم إلى جنب درهم ؟ وهل الذّهب إلا قيراط إلى جنب قيراط ؟ أو ليْس كذلك رمل عالج وماءُ البّحر ؟ وهل اجتمعت بيوت الأموال إلاّ بدرهم من هنا ودرهم من ههنا ؟ . . . »

وتتمّة المقطع تتصف بمثل ما يتّصف به من حشد وتألب للاقناع بالرّأي ووجهة النّظر . فصاحب الكلام يحرص غاية الحرص على الاقناع بصدق ما يَذْهب إليه وقد توسّل تعابير متألّبة ، حاشدة كنَفْسه بالتكرار والبيّنة وما إليهما . وقد ترّجح في ذلك بين **النداء** : « يا قوم » **والامر** : « لا تحقروا » **والاستفهام** المنطوي على التأكيد : « وهل بيوت الأموال ؟ » أو ليس كذلك وهل الذّهب ؟ وهل اجتمعت بيوت بيوت الأموال ؟ وقد كان التساؤل ، هنا ، وسيلة للتّعبير عن الإلحاف والإلحاح .

— « **فرأيتها كئيبة ، حزينة ، مفكرة ، مطرقة** » وقد أفاد التّكرار اللّفظي هنا تعظيماً لهمّها وغمّها .

— « أنا إمرأة أرملة، وليس لي قيّمٌ ، ولا عهد لي بتدبير الأضاحي، وقد ذهب الّذين كانوا يُدبّرونه ويقومون بحقّه .

— كان ذلك صار **كيةً** في قلبي **وقذًى** في عيني ، **وهماً** لا يزال يعودني » .

٢ — **حروف الجر** : ذكرنا أنّ تداوُل حروف الجرّ وتوقيعها مع أفعالها يعمّق المعنى ويُوجز التعبير عنْه ، كما أنّه قد يُعدَل ويبدّل منه . فهناك أفعال تتعدّى بحروف معيّنة ، محدّدة ، ومأثورة ، وقد جرت في ذلك على سنّة وتقليد . مثال ذلك :

— اجتمع ناس **في** المسجد — الّذي يجمع **على** التّحاب — تَمْزُج **منه** — يعتري **منه** — عمَدْت **إلى** ذلك — صوّبت **إليها** — شعرتم بموت — أُخبركم **عن** واحدة — رفعت **من** قدرها — قلت **لها** — أخاف **من** — ارتفع **من** الدّسم

فهذه الحروف شبيهة بالألفاظ المباشرة في اقتصارها على ما وضعت لها أصلاً وفضيلة الكاتب فيها هي حسن الاستعمال ، وليست فضيلة الخلق .

إلا أن الجاحظ يعدّي الفعل بغير ما وضع له أصلاً ، باعثاً في حرف الحرف مثْلَ قوّة الفعل من إلفته به وارتباطه العميق بروح معناه ، وان لم يكن له معنى خاص مثال ذلك :

— وتموت عليه النّخل — فاعتلّ عنه وانقض علينا — لما فتح الله لك بهذه النخالة— انفتح لك باب الرّأي في الدّم .

الإيقاع : يتولّد الايقاع في النّثر من تآلف الحروف والألفاظ والجمل ، وفي صيغ اللّفظ والعبارة . وقد يَغْلب عليه الخفوت والهمس والخفر ، إلا إذا تعمّد الكاتب فيه الأسجاع ، ناحياً منحىً بيانيّاً ، جمالياً .

والنّاظر في هذا النص يجد ان ثمة إيقاعاً خفيّاً يواصل بين الحروف والألفاظ

والجمل ، نشعر به ولا نعيه . ولا يعدو ذلك الايقاع أن يكون سبيلاً للايحاء في اسلوب مكتوم إذ يمهّد لولوج المعنى إلى النّفس وإلى تحريكها . فللنّثر الفنّي ايقاع أخفى من ايقاع الشعر ، وان لم يتضاءل عنه تأثيراً . ويصدر الايقاع في هذا النّص من المصادر التالية ، على الأقل :

١ — توازن الجمل والعبارات :

— كالنّسب الّذي يَجْمع على التّحاب وكالحلف الّذي يَجْمع على التّناصر .
— وتطارحوه وتدارسوه التماساً للفائدة واستمتاعاً بذكره .
— لا يَقْربه الحمار ولا تسيغه الإبل وتموت عليه النّخل .
— جعلت في ناحية منه حفرة ، وصهرجتها ، وملّستّها .
— من ذوات الاقتصاد وصاحبة إصلاح .
— ما كنت ذات مال قديماً ولا ورثته حديثاً .
— لقد أسعد الله من كنت له سكناً وبارك لمن جعلت له إلفاً .
— على عرقك الصّالح وعلى مذهبك المحمود .

٢ — بعض الجناس المجزوء

— الجمع والمنع — صهرْجتها وملّستُها — القزُّ والخزّ — عظّمت أمرها ورفعت قدرها — أنْ يُعَظّم صغيراً عظّمه وأن يكثّر قليلاً كثّره — درهم إلى درهم — قيراط إلى جنب قيراط — بدرهم من هنا ودرهم من ههنا — الفُلفل بقيراط والحُمص بقيراط — الصّغار الكبار — الظهر والعصر — غدائي وعشائي .

إلا أن الميزة الأهم في ذلك كلّه هي ميزة تآلف الحروف ، ممّا يؤخذ ويتناول بالذّائقة دون أن يكون ثمة ، بيّنة حاسمة تؤدّى عنه .



النثر بين الجاحظ وعبد الحميد

لا شكّ ان النثر اكتسب في كتب الجاحظ اتساعاً وشمولاً ، وكان قبله مقسور ومقيّداً ، وكانت جمله ، غالباً ، مثقّفة ، لا يسيغُ الكاتب اللفظة ، الا بعدَ عنَت وتردُّد وانتخاب ، حتى جاءت كأنها نتيجة نهائيّة لمحاولات عديدة . فهي لم تصدر عن البداهة أو عن الحدس المباشر ، وانما عن رياضة محكمة ، جعلتهـا تبـدو وكأنها مجهدة . لهـذا تعدّدت أساليبه وتنوّعت ، وان كانت ، جميعاً ، تتسم بذلك الفيض الذي أزال عن العبارة جفافها وشدّتها ، وأبعدها عن الصياغة الذهنيّة الشديدة الترُّمت وجعلها أقرب إلى المباشرة النفسيّة . فالجاحظ لم يكن يضني العبارة ، يبدّل لفظاً بلفظ وبلفظ آخر ، يقبل ويُدبر ، ويضيف ويسقط ، حتى تستقيم للعبارة دقة متناهية ، فتبدو وكأنها أوثقت المعنى وأسرته أسراً . لقد كان يثقّف العبارة ، فيما يكتب بنوع من الذّوق الذي يصدر عن حدس صقلته رياضة الجاحظ الطويلة بالمعاني والألفاظ وانصبابه على معالجتها زمناً طويلاً . فهو لا يَزنُ أقدار الألفاظ وزناً ويقيس أحجامَها بأحجام المعاني ، لذلك جاءت عبارته أقل كبتاً ، تشاكِلُ الحياة بجميع الوجوه ، لا تأنف من المعاني الشائعة والمواضيع الجزئيّة السوقيّة .

الأسلوب الأول : الا ان ذلك كله لا يعني ان الجاحظ لم يجرِ على مذهب عبد الحميد في بعض ما كتبه ، بل كان ينزع اليه نزعة مسرفة ، فيكثر من التكرار وتوقيع العبارة والتأنق ، حتى توهم أنها غاية بذاتها . ويمكن ان ندعو هذا الاسلوب الأسلوب الانشائي حيث يشطر الكاتب إلى نوع من التحاذق والبديع ، فتبدو اللفظة وكأنها ذات أغواء تُسرف بالفتون ، وتغلب ، عندئذ ، المُتعة في هذا الاسلوب على المنفعة ، ويتضاءل قدْر المعاني ويجفّ نسغُها . هذا الاسلوب هو اسلوب البراعة البيانيّة حيث

يأخذ الالفاظ التي لها قيمة في صياغتها وايقاعها وجرسها ، من دون ان تكون ذات اهميّة في معناها . وهذه الخاصّة هي من خصائص النثر الأموي ، أكان في رسائل الدواوين أم في الخطبة . هـذا الايقاع هو من بقايا تأثير الشعر على العبارة النثرية . فالشعر يُعنى بالايقاع لانه لا يوضح المعنى ، بقدر ما يثير حالة او انفعالاً ، وكذلك الخطابة ، فهي تبثُّ الانفعال بالنبرة وقد بقي لها يد قوية على النثر حتى ظلّ يهدف إلى تلمُّس الايقاع ، دون ان يكون بحاجة إليه .

نصٌ بياني : نرى ذلك في مثل قوله : «جنَّبكَ الله الشُبْهَةَ وعَصَمَكَ من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسَباً ، وبين الصِّدق سبباً ، وحبَّب إليك التثبُّتَ وزيّن في عينيك الأنصاف وأشعر قلبك عزّ الحقّ وأودع صدرَك بردَ اليقين » .

فهذه الجملة تعتمد الإيقاع وتكرر المعنى دون تحديد ، وهي تنتسب في أُسلوبها إلى النثر ، كما عرفناه في الدواوين ، وتختلف عن نثر ابن المقفع ، وذلك لان الجاحظ لم يكن يجري خلالها وراء الحوادث والمعاني ، كما نرى في البخلاء أو وراء المعلومات ، كما نرى في الحيوان . ولعلّ هذا ما يسوقنا إلى الاعتقاد بأن نثر الجاحظ لم يبلغ صفاءه إلا في رسالة التربيع والتدوير والبخلاء ، وهنا وهنالك ، حيث كان يقف موقف ابن المقفع بين اللفظ والمعنى ، يُقسط بينهما ، ويضفي عليهما ، فضلاً عن ذلك ، نشوة جعلتهما تختلجان وتضطربان ، وتبدو عليهما إمارات الحياة في شتى وجوهها .

مثل آخر : ويبدو هـذا الاسلوب ، بمثـل قوله في مقدّمة الحيوان أيضاً : « ثمّ قصَدْتَ كتابي هذا بالتصغير لقدره والتهجين لنظمه والاغتماض على لفظه والتحقير لمَعانيه ، فزريت عليّ نحتَه وسبكَه ، كما زريّتَ عليّ معناه ولفظه » . فهذه الجملة تجري على إيقاع ، ليست نثريّة خالصة ، لعلوقها بالنغم المتولّد من السَّجع ومن شكل العبارة . فالجاحظ يكرّر فكرة متشابهة ، فكرة تصغير الناقد لشأنه ، وقد تداولها وألمّ بها في كلّ جانب ، وطواها ونشرها ، حتى ليصعب علينا أن نميز بينها وبين كتابة عبد الحميد . والجاحظ في هذا الاسلوب يتخذ المعنى ، كمادّة للإنشاء واشباع غوايته بترويض الألفاظ واللهو بها ، وتثقيف المعاني بواسطتها . هذا الاسلوب الذي يكون فيه الموضوع مطية للعبارة والمعنى مطيّة للفظ والابداع وسيلة للايقاع ،

يشتمل على ما يعادل ربع ما كتبه الجاحظ . إنه نوع من البديع النثري ، حيث تتضاءل المنفعة ويضمر المعنى وتتقلّص أسباب الواقع ، وتطغى الفنيّة الخطابيّة .

الأسلوب الثّاني : وهناك اسلوب نثري آخر ، يتوسّل به الجاحظ أو ينساق إليه بطبيعة الموضوع ، فيميل إلى السّرد والتقرير والنقاش ، فتتبدّل ، عندئذ، عبارته وتتحرّر ، وتبدو أقلّ تكلّفاً وعنتاً وصنعة ، تجري على الطبع وتنساق وراء الموضوع وتقصر همّها عليه ، فيتحرّر النثر من الايقاع والتكرار والإقبال والإدبار ، ويبدو ذا بُعدٍ واحد ، بعد أن كان ذا ثلاثة أبعاد : الإيقاع والترصيع والخطابة ؛ نرى ذلك في مثل قوله في كتاب الحيوان :

« وأقولُ أنّ العالم بما فيه من الأجسام على ثلاثة أنحاء : مُتّفق ، ومختلفٌ ومتضادٌ ، وكلّها في جملة القول جمادٌ ونام ، وكان الحقيقة القول من هذه القسمة أن يقالُ نامٍ وغيرُ نام . ولو ان الحكماء وضعوا لكلّ ما ليس بنام اسماً ، كما وضعوا للنّامي اسماً لاتبّعنا آثارهم وانما ننتهي حيث انتهوا » .

ولو اجرينا مقابلة بين هذا المقطع والمقطع السابق ، لرأينا أنّ طبيعة الأسلوب اختلفت اختلافاً جذرياً بينهما . فالجاحظ يجري هنا على الطبع ، يباشر المعنى مباشرة ، دون دأب ، لأنه لا يعنى هنا بالإنشاء وانما يعنى بالتفكير ، اذا جاءت العبارة نثرية ، صافية ، يسوقها الموضوع ، فتسلسل تسلسلاً ، او كما يقول الجاحظ نفسه ، تنثال انثيالاً ، ولا تتمنّع على المعنى او تنفصل عنه او تستبدّ به . المعنى في هذا المقطع يستدعي لفظه ، وعندما يجد اللفظة التي تعبّر عنه ، يقتصر عليها، ولا يتحرّى عن لفظة أخرى، أشدّ اناقة وأكثر زخرفاً . فهو يتّجه إلى « الفَهم والأفهام ، وبأية وسيلة أدرك ذلك فهو البيان » كما يقول الجاحظ . وهذا التحديد للبيان ينطبق على ما ندعوه النثر الخالص الذي يقتصر على فضيلة الايضاح ، يتولى اللفظة لمعناها ، دون تكثيف ومضاعفة ، حتى تحمل ، بالإضافة إلى المعنى ، شعوراً وايحاء ، وهذا الاسلوب يعظم أحياناً ، في كتاب الحيوان ، حيث يميل إلى السّرد والعلميّة .

مثل آخر : ونرى ذلك ، أيضاً ، في قوله :

والطَّيْرُ كلٌّ سَبُعٍ وبَهيمَةٍ وَهمَجٍ والسباعُ من الطير على ضربين ، فمنها العِتاقُ والأحرار والجوارح ، ومنها البُغاثُ وهو كل ما عظُم من الطير . ومن سباع الطير شكلٌ يكون سلاحه المخالب كالعقاب وما شابهها وشيء يكون سلاحه المناقير كالنسور و الغربان ، وإنما تُجعل سباعاً لأنها أكّالة لُحُوم » .

فهذه الجمل تقع في حدود العلْم الصرْف ، لأنها تجري على أقسام وأنواع ويبدو اللفظ فيها وقد افتقد كلّ غاية بيانيّة وبقي فيه معناه القاموسيُّ الأصيل ، وقد انقطعت الأسباب بينه وبين النفس ، من جهة ، وبينه وبين البيان من جهة اخرى . ولعلّ هذه الفضيلة هي من اهم فضائل التجديد في نثر الجاحظ الذي غدا تعبيراً عن عصر العلم والعقل والمنطق والواقع ، بينما كان العصر الأمويُّ عصر الوعظ والإرشاد والخصام السياسي ، مما يقتضي عبارة منمّقة ، موشّاة .

الأسلوب الثالث : وهناك أسلوبٌ ثالثٌ ، هو اكثر الأساليب فنيّة ، لأنه يؤلف بين الموضوع والغاية الجمالية ، فتأتي اللفظة لديه بمعناها وفضيلة حروفها وبلاغة إدائها . والجاحظ في هذا الاسلوب يثقّف وينقّح دون أن يستسلم للايقاع ، لا يجعل للفظ يداً على الموضوع ، ولا يجعل للموضوع يداً على اللفظ . وفي هذا تظهر قدرته على تداول ألفاظ اللغة بشكل يختلف تمام الاختلاف عن التداول المألوف بفضيلة اشتقاق اللفظة وتعديتها بالحروف التي تدلُّ دلالةً مكتسبة، فيتحوّل الفعل عن معناه الأصيل ويدرك معنى أو معاني جديدة . مثال ذلك قوله :

ماء بئرنا مالح أجاجٌ ، لا يقربهُ الحمارُ ، ولا تسيغهُ الإبلُ وتموتُ عليه النّخل ، والنّهر منّا بعيدٌ ، وفي تكلّف العذب علينا مؤونةٌ ، فكنّا نمزج منه للحمار ، فاعتلّ عنه وانتقض علينا من أجله » .

واسلوب هذا المقطع يترجّح بين الاسلوبين السابقين ، لا يصدر فيه عن

يُسر وسهوله ، ولا يأنَفُ من الترويض ، دون أن يعنى بالمعاظلة . هذا الأسلوب اجتمعت فيه البداهة مع التثقيف ، لا ينقض أحدُهما الآخر ، كما أنّ العبارة تنطوي على نوع من النّغم المتولّد من تآلف الحروف ، والجدس اللّفظي ؛ حيث تتعانق حروف اللفظة الواحدة وتتجانس ، ويبدو أحدها أليفاً مع الآخر في جرسه . وذلك أزالَ عن هذه العبارة السجع الخطابي وبدّله بنوع من النّغم الذي نكاد لا نسمعه لشدّة غموضه وخفوته . فهو إذ يقول « لا تسيغه الإبل » ، يؤثر صيغة «فعل» على صيغة استفعل ، لأنها أكثر تآلفاً في هذا الفعل ، لأنه اسقط حرفي السين والتاء . ومثل ذلك ، أيضاً ، قوله : « اعتلّ عنه » حيث اعتاض عن الباء بـ « عن » ، ليضفي على معنى الفعل القديم معنى الانصراف والتجاوز والحَرَن . ولعلّ قوله : « انتقض علينا » نوعاً من العبارة المحمولة ، يبدو الفعل فيها وقد جمع دلالات مختلفة واكتسب معنى بجانب معناه ويتولّد منه بفضل صيغة الفعل وحرف الجرّ . فلفظة « نَقَض » لا تحمل معنى الممانعة والاحجام والحرن ، وقد سكب فيها الجاحظ هذا المعنى سكباً ، بنوع من الدُّربة الغامضة . فهو يشتقّ معنى جديداً من المعنى الأصيل . .

في النهاية : وفي النهاية نتمثّل بهذا المقطع الأخير على التآلف في عبارته والتصحيح ، دون تكلُّف ، والسهولة دون تبذُّل والعمق دون تعقيد . فالجاحظ هو أبو الصّنعة التي لا صنعة فيها .

« لِمَ لا تطحنين لعيالنا في كلّ غداة نخالة ، فإنّ ماءها جلاءٌ للصّدر وقوتها غذاءٌ وعصمة ، ثمّ تجفّفين ، بعدُ ، النّخالةَ ، فتعود ، كما كانت ، فتبيعينَه ، إذا اجتمع بمثل الثّمن الأوّل ، ونكون قد ربحنا فضل ما بين الحالين » .

هذه العبارة وأمثالها، تدلّ على فضيلة التنقيح والتأنّق ، والجاحظ جعل النثر في خدمة الحياة وأسقطه الى الأسواق ، دون أن يجعله يتبذّل ويسفّ ، مؤلفاً بذلك بين الغاية الحياتيّة والغاية الواقعيّة



نقد نموذج من المقامة

المقامة المضيريّة للهمذاني

حدّثنا عيسى بن هشام قال: كُنتُ بالبصرة، ومعي أبو الفتح الأسكندريّ، رجلُ الفصاحة يدعوها فتُجيبهُ، والبلاغة يأمُرُها فتُطيعهُ، وحضرنا معه دعوةَ بعض التجار فقدّمت إلينا مَضيرة[1] تثني على الحضارة، وتترجرجُ في الغضارة[2]، وتؤذنُ بالسّلامة، وتشهدُ لمعاويةَ، رحمهُ اللهُ، بالإمامة، في قصعة يزلُّ عنها الطّرفُ، ويموجُ فيها الظّرفُ، فلمّا أخذت من الخوان[3] مكانها ومن القلوب أوطانها، قامَ أبو الفتح الإسكندريّ يلعنُها وصاحبَها، ويمقتُها وآكلَها، ويثلبُها[4] وطابخَها وظنناه يمزحُ، فإذا الأمرُ بالضّدّ، وإذا المُزاحُ عينُ الجدّ، وتنحّى عن الخُوان، وتركَ مساعدةَ الإخوان، ورفعناها فارتفعت معها القلوب، وسافرت، خلفَها العيونُ، وتحلّبت لها الأفواه[5] وتلمّظت لها الشّفاهُ، واتّقدت الأكبادُ، ومضى في إثرها الفؤادُ، ولكنّا ساعدناهُ على هجرها، وسألناهُ عن أمرها. فقال: قصّتي معها أطولُ من مُصيبتي فيها، ولو حدّثتكم بها لم آمن المقتَ وإضاعةَ الوقت، قلنا هات.

قال: دعاني بعضُ التُّجار إلى مَضيرة وأنا ببغدادَ، ولزمَني مُلازمة الغريم،

---

١ – المضيرة: لحم يطبخ بلبن.
٢ – الغضارة: لفظة من أصل فارسي تعني القصعة الكبيرة.
٣ – الخوان: المائدة.
٤ – يثلبها: يعيبها.
٥ – تحلبت الافواه: سال لعابها.

والكَلْبِ لأَصْحَابِ الرَّقيم[1] ، إلى أَنْ أَجبْتُهُ إلَيْها وَقُمْنَا . فَجعَلَ طولَ الطَّرِيقِ يُثْنِي عَلى زَوْجَتِه ، وَيُفَدِّيهَا بِمُهْجَتِه ، وَيَصِفُ حِذْقَهَا في صَنْعَتِهَا ، وتأَنُّقهَا في طَبْخِهَا . وَيَقُولُ : يا مَوْلايَ ، لو رَأَيْتَهَا ، وَالخِرْقَةُ في وَسَطِهَا ، وَهيَ تَدُورُ في الدَّارِ ، منَ التَّنُّورِ ، إلى القُدُورِ ، وَمِنَ القُدُورِ إلى التَّنُّورِ ، تَنْفُثُ بِفِيهَا النَّارَ ، وَتَدُقُّ بِيَدَيها الأَبْزَارَ . وَلَوْ رَأَيْتَ الدُّخَانَ وَقَدْ غَبَّرَ في ذلك الوَجْه الجَميلِ ، وَأَثَّرَ في ذَلكَ الخَدِّ الصَّقيلِ ، لرَأَيْتَ مَنْظَراً تَحارُ فيه العُيُونُ . وَأَنَا أَعْشَقُهَا لأَنَّها تَعْشَقُنِي . وَمِنْ سَعَادَةِ المَرْءِ أَنْ يُرْزَقَ المُسَاعَدَةَ مِنْ حَلِيلَتِه ، وَأَنْ يَسْعَدَ بِظَعينَتِه ، ولا سِيَّما إذَا كانَتْ مِنْ طِينَتِه . وَهيَ ابْنَةُ عَمِّي لَحًّا[2] . طِينَتُهَا طِينَتِي ، وَمَدِينَتُهَا مَدِينَتِي ، وَعُمومَتُهَا عُمومَتِي ، وَأُرُومَتُهَا[3] أُرُومَتِي . لكِنَّهَا أَوْسَعُ مِنِّي خُلُقاً وَأَحْسَنُ خَلقاً . وَصَدَعَني بِصِفَاتِ زَوْجَتِه ، حَتَّى انْتَهَيْنَا إلى مَحَلَّتِه ، ثم قال : يا مولاي ، ترى هَذِهِ المَحَلَّة ، هي أَشْرَفُ مَحَالِّ بَغْدَادَ يَتَنَافَسُ الأَخيَارُ في نُزولها ، وَيَتَغَايَرُ[4] الكِبَارُ في حُلولها . ثُمَّ لا يَسْكُنُهَا غَيْرُ التُّجَّارِ . وَإنَّمَا المَرْءُ بالجَارِ . وَداري في السِّطَّةِ[5] من قِلادَتِهَا ، والنُّقْطَة من دَائِرَتِهَا . كم تُقَدِّرُ يَا مَوْلايَ أُنفِقَ عَلى كُلِّ دَارٍ منها ؟ قُلْهُ تَخْميناً ، إنْ لَمْ تَعْرِفْه يَقيناً . قُلْتُ : الكثير . فقالَ : يا سُبْحَانَ الله ما أَكْبَرَ هذا الغَلَط ، تَقُولُ الكثيرَ فَقَط ! وَتَنَفَّسَ الصُّعَدَاء ، وَقالَ سُبْحَانَ مَنْ يَعْلَمُ الأَشْيَاء .

وَانْتَهَيْنَا إلى بَابِ دَارِه ، فقَال : هذه داري كم تُقَدِّرُ يَا مَوْلايَ أَنفَقْتُ على هذه الطَّاقَة . أَنفَقْتُ وَالله عَلَيْهَا فَوْقَ الطَّاقَةِ ، وَوَرَاءَ الفَاقَة .

---

١ – اصحاب الرقيم : اهل الكهف . وكلبهم مشهور .
٢ – اي لاصقة النسب .
٣ – الأرومة : الاصل .
٤ – اي يغار بعضهم من بعض .
٥ – السطة : الوسط .

كَيْفَ تَرى صَنْعَتَهَا وَشَكْلَهَا ؟ أَرَأَيْتَ بِاللهِ مِثْلَهَا ! أُنْظُرْ إِلَى دَقَائِقِ الصَّنْعَةِ فيها وَتَأَمَّلْ حُسْنَ تَعْرِيجِهَا[1] فَكَأَنَّمَا خُطَّ بِالبِرْكَارِ . وَأُنْظُرْ إِلَى إِلَى حِذْقِ النَجَّارِ في صَنْعَةِ هذَا البَابِ . اتَّخَذَهُ مِنْ كَمْ ؟ قُلْ : وَمِنْ أَيْنَ أَعْلَم . هو ساجٌ[2] من قِطْعَةٍ وَاحِدَةٍ لا مَأْروض[3] وَلا عَفِن . إِذَا حُرِّكَ أَنَّ ، وإِذَا نُقِرَ طَنَّ . من اتَّخَذَهُ يا سيدي ؟ اتَّخَذَهُ أَبُو إِسْحَقَ بْن محمد البَصْرِيّ ، وَهُوَ وَاللهِ ، رَجُلٌ نَظِيفُ الأَثْوَابِ ، بَصِيرٌ بِصَنْعَةِ الأَبْوَابِ ، خَفِيفُ اليَدِ في العَمَلِ ، للهِ درُّ ذَلِكَ الرَّجُل ! بِحَيَاتي لا اسْتَعَنْتُ إِلاَّ بِهِ عَلى مِثْلِه .

وَهذِهِ الحَلْقَةُ تَرَاها ؟ اشْتَرَيْتُهَا في سوقِ الطَّرَائفِ مِنْ عِمْرَانَ الطَّرَائفِيّ بِثَلاثَةِ دَنَانيرَ مُعِزِّيَّةٍ وكم فيهَا يا سيدي من الشَّبَهِ ؟ فيها سِتَّةُ أَرْطَالٍ ، وَهِي تَدُورُ بِلَوْلَبٍ في البَاب . بالله دَوِّرْهَا ، ثم انقُرْهَا وَأَبْصِرْهَا ، وَبِحَيَاتي عَلَيْكَ لا اشْتَرَيْتَ الحَلَقَ إِلاَّ مِنْهُ ، فَلَيْسَ يَبِيعُ إِلاَّ الأَعلاق[4] .

ثم قُرِعَ البَابُ وَدَخَلْنَا الدِّهْلِيزَ وقال : عَمَّرَكِ اللهُ يا دار ، ولا خَرَّبَكِ يا جدار ، فما أَمْتَنَ حيطانَك وَأَوْثَقَ بُنْيَانَك، وَأَقْوَى أَسَاسَك! تَأَمَّلْ بِاللهِ مَعَارِجَهَا وَتَبَيَّنْ دَوَاخِلَهَا وَخَوَارِجَهَا ، وَسَلْنِي : كَيْفَ حَصَّلْتُهَا ، وَكَمْ مِنْ حِيلَةِ احْتَلْتُهَا ، حَتى عَقَدْتُهَا ؟ كانَ لي جارٌ يُكَنَّى أَبَا سُلَيْمَانَ يَسْكُنُ هذه المَحَلَّةَ وله من المَالِ ما لا يسعه الخَزْنُ ، ومن الصامت[5] ما لا يَحْصُرُهُ الوَزْنُ . ماتَ رَحِمَهُ اللهُ وَخَلَّفَ خَلَفاً أَتْلَفَهُ بَيْنَ الخَمْرِ وَالزَّمْرِ ، وَمَزَّقَهُ بين النَرْدِ والقَمْرِ وَأَشْفَقْتُ[6] أَن يَسُوقَهُ قَائدُ الاضطِرارِ ، إِلَى

---

١ – عرج البناء : ميلــه .
٢ – الساج : شجر عظيم صلب الخشب .
٣ – الذي اكلتــه الأرضة .
٤ – الاشياء النفيسة .
٥ – الصامت من المال : الذهب والفضة .
٦ – أشفقت : خفت .

يَبيع الدّارِ فَيَبيعهَا في أَثْنَاء الضَجَر ، أَوْ يَجْعَلَهَا عُرْضَةً لِلْخَطَر . ثم أَراهَا ، وقد فَاتَني شراها ، فَأَتَقَطّعُ عليْهَا حَسرَات ، إِلى يَوْمِ المَمات . فَعَمَدْتُ إِلى أَثْوَابٍ لا تَنض[1] تِجَارَتُها ، فَحَمَلْتُهَا إِليْه وَعَرَضْتُهَا عَلَيْه ، وَسَاوَمْتُهُ عَلى أَنْ يَشْتَرِيها نَسيئَةً[2] ، وَالمُدْبِر[3] يَحْسَبُ النَّسِيئَةَ عَطيَّة ، وَالمتَخَلِّف يَعْتَدُّها هَدِيّة ، وَسَأَلْتُهُ وَثيقَةً بأَصْلِ المَال ، فَفَعَلَ وَعَقَدَها لي : ثم تَغَافَلْتُ عن اقْتِضَائه حتَّى كَادَتْ حَاشِيَةُ حالِه تَرِقّ فَأَتَيْتُهُ فَاقْتَضَيْتُهُ ، وَاسْتَمْهَلَني فَأَنْظَرْتُهُ ، وَالتَمَسَ غَيْرَهَا من الثّيَاب فَأَحْضَرْتُهُ ، وَسَأَلْتُهُ أَنْ يَجْعَلَ دَارَهُ رَهينَةً لَدَيّ ، وَوَثيقَةً في يَدَيّ ، فَفَعَلَ . ثم دَرّجْتُهُ بالمُعَامَلاتِ إلى بَيْعِهَا حَتى حَصَلَتْ لي بِجَدٍّ صَاعِد ، وَبَخْتٍ مُسَاعِد ، وَقُوّةِ سَاعِد ، وَرُبَّ سَاعٍ لِقَاعِد . وَأَنَا بِحَمْدِ الله مجدُودٌ[4] وفي مثلِ هذه الأَحوَال مَحْمُود ، وَحَسْبُكَ يَا مَوْلايَ ، أَنّي كنتُ منذ لَيَالٍ نائِماً في البَيْتِ مع من فيه إذ قُرِعَ عَلَيْنا البَابُ ، فقلتُ : مَن الطّارِق المُنْتَاب ! فَإِذَا امرأَة معها عِقْدُ لآل . في جِلْدَة مَاءٍ وَرِقّة آل . تَعْرِضُهُ لِلبَيْع فَأَخَذْتُهُ منها إِخْذَة خَلْس ، وَاشْتَرَيْتُهُ بِثَمَنٍ بَخْس ، وَسَيَكُونُ له نَفْعٌ ظاهِرٌ ، وَرِبحٌ وَافِرٌ ، بِعَوْنِ الله وَدَوْلَتِكَ . وَإِنّما حَدّثْتُكَ بهذا الحَديث لِتَعْلَمَ سَعَادَةَ جَدّي في التّجَارَة ، وَالسّعَادَةُ تُنْبِطُ[5] المَاءَ من الحِجَارَة ، اللهُ أَكبر ! لا يُنَبّئُكَ أَصْدَقَ من نَفْسِكَ ، وَلا أَقْرَبَ من أَمْسِكَ . اشْتَرَيْتُ هذا الحَصير في المُنَاداة ، وقد أُخرِجَ من دور آلِ الفُرات ، وَقْتَ المُصَادَرات وزَمَنَ الغارات . وكُنْتُ أَطْلُبُ مِثْلَهُ مُنْذُ الزَمَنِ الأَطْوَل ، فلا أَجد . والدّهرُ حُبْلى ليس يُدْرَى مَا يَلِد . ثُمّ اتّفَقَ أَني حَضَرْتُ بابَ الطّاق وهذا يُعْرَضُ في الأسواقِ . فَوَزَنْتُ فيه كذا وكذا دينارا . تَأَمّلْ بالله دِقّتَهُ

---

١ – كاسدة : غير نافقة .

٢ – النسية : البيع بثمن مؤجل .

٣ – المدبر : الذي ضاقت حاله .

٤ – مجدود : محفوظ .

٥ – تنبط : تستخرج .

وَلينَه ، وَصَنْعَتَهُ وَلَوْنَه . فَهُوَ عَظيمُ القَدْر . لا يَقَع مثله إلّا في النَّدْر وإن كُنْتَ سَمِعْتَ بأبي عمْرَان الحَصيريّ؛ فَهُوَ عَمَلُهُ، وله ابنٌ يَخْلُفُه الآن في حانوته لا يوجَدُ أعلاقُ الحصْرِ إلاَّ عِنْدَهُ . فَبِحَيَاتي لا اشْتَرَيْتَ الحُصُرَ إلّا منْ دُكّانِهِ ، فالمؤمنُ ناصِحٌ لإخْوَانهِ لا سِيمَّا من تَحرَّمَ بخِوَانِهِ .

وَنَعُودُ إلى حَديث المضيرة ، فَقَدْ حَانَ وَقْتُ الظهيرة ، يا غُلامُ ، الطَسْتَ والماء ، فقُلْتُ اللهُ أكبر رُبّما قَرُبَ الفَرَج ، وَسَهُلَ المخْرَج . وَتَقَدَّمَ الغُلامُ ، فقال ترى هذا الغلام ؟ إنّهُ رُوميُّ الأصْلِ عِرَاقيُّ النَّشْء . تَقَدَّمْ يا غُلامُ واحسرْ عن رَأسك ، وَشَمِّرْ عن ساقِك ، وانْضُ[1] عن ذراعك ، وافْتَرَّ عن أسنانك ، وأَقْبِلْ وأدْبِر ، فَفَعَلَ الغُلامُ ذَلك وقالَ التّاجر : باللهِ من اشْتَراه ؟ اشْتَرَاه والله أبو العبّاس ، من النَّخّاس . ضَعِ الطَّسْتَ ، وهاتِ الإبريق ! فَوَضَعَهُ الغُلامُ وأخَذَهُ التّاجر وقَلّبَهُ وأدارَ فيه النَّظَر ، ثم نَقَرَهُ ، فقَالَ : انْظُر إلى هذا الشَّبَه[2] كأنَّهُ جَذْوَةُ اللَّهَب ، أو قِطْعَةٌ من الذَّهَب ، شَبَهُ الشّام ، وَصَنْعَةُ العراق ، لَيْسَ من خُلْقانِ الأعْلاق[3] ، قد عَرَفَ دورَ المُلوكِ ودارها . تأمَّلْ حُسْنَهُ وَسلني : متى اشْتَرَيْتُهُ ؟ اشْتَرَيْتُهُ والله عامَ المجَاعَة ، وادّخَرْتُه لهذه السَّاعة . يا غُلامُ ، الإبريق ، فَقَدَّمَهُ ، وأخَذَهُ التّاجِرُ فَقَلَّبَهُ ، ثم قال: وأنبوبُه مِنْهُ . لا يَصْلُحُ هذا الابريقُ إلّا لهذا الطّسْت ولا يَصْلُحُ هذا الطّسْت إلّا مع هذا الدَّسْت ، ولا يَحْسُنُ هذا الدَّسْتُ إلّا في هذا البيت . ولا يَجْمُلُ هذا البيت إلّا مع هذا الضَّيْف .

أرْسِل الماءَ يا غُلامُ ، فَقَدْ حانَ وَقْتُ الطَّعَام ، باللهِ تَرَى هذا الماءَ ما أصْفَاه ، أزْرَق كَعَيْن السِّنَّوْر ، وَصاف كقَضيبِ البلّوْر ، استُقِيَ من الفُراتِ واسْتُعْمِلَ بعد البَيَاتِ ، فجاءَ كَلِسانِ الشَّمْعَةِ ، في صَفاءِ الدمْعَة ، وليس

١ ــ نضا الثوب عنه : نزعه وخلعه .
٢ ــ الشبه : النحاس الأصفر او البرونز .
٣ ــ خلقان الاعلاق : ما يلي منها .

الشّأنُ في السِّقَاءِ[1] ، الشّأنُ في الإِناءِ ، لا يَدُلُّكَ عَلى نَظَافةِ أَسبابِه ، أَصدَقَ من نَظَافةِ شرابِه . وهذا المنْديل ! سَلني عن قِصَّتِه . فهُوَ نَسْجُ جُرجَان ، وَعمَلُ أَرْجان ، وَقَعَ إليَّ ، فاشتريتُه ، فاتَّخذَتْ امرأتي بعضَه سَراويلا ، واتّخذَتْ بعضَه منديلا : دَخَل في سراويلها عشرُونَ ذراعاً ، وانتزَعتُ من يدِها هذا القَدَر انتزاعاً وأسلمْتُهُ إلى المُطَرِّز حتَّى صنعَهُ كما تَراهُ وطرَّزَه . ثم رددْتُه من السُّوق وخزَنتُهُ في الصُّنْدوق ، وادَّخرْته للظُّرافِ من الأضْياف ، لم تُذَلّله عَربُ العامَّة بأيديها ، ولا النِّساءُ لمآقيها ، فلِكُلِّ عِلْقٍ يَوْم ، ولكلِ آلةٍ قَوْم .

يا غُلامُ الخُوان ، فقَدْ طالَ الزَّمان ، والقِصاع ، فقَد طالَ المَصاع[2] ، والطَّعام ، فقد كثُرَ الكلام . فأتى الغُلامُ بالخُوان ، وقَلَّبَه التَّاجر على المَكان وَنقَرَهُ بالبَنان ، وعجَمَهُ[3] بالأَسنان ، وقال : عمَّرَ اللهُ بغداد ، فما أَجوَدَ متَاعَها ، وأظرف صُنَّاعَها !

تأمَّل بالله هذا الخوان وانظر إلى عَرضِ مَتْنِه[4] ، وخِفَّةِ وَزْنِه وصَلابَةِ عودِه وحُسنِ شكْلِه ، فقُلْتُ : هذا الشَّكل ، فمتى الأكل ! ؟ فقال : الآنَ عجِّلْ يا غُلام الطَّعامَ . لكِنَّ الخوان قوائمُه منه .

قال ابو الفتح : فجاشَتْ نَفْسي وَقُلْتُ : لقد بَقِيَ الخبز وآلاتُه ، والخُبزُ وَصفاتُه ، والحِنْطَةُ من أين اشتُرِيَتْ أَصْلا ، وكيف اكترَى لهَا حمْلاً ، وفي أيِّ رَحىً طُحِنَ ، وَإجّانة[5] عُجِن ، وأيّ تنُّور سَجَر[6] ، وخبّاز استأجر . وبقي الحطَبُ من أين احتُطِبَ ، ومتى جُلِبَ وكيفَ صُفِّفَ حتى

---

١ – السقاء : وعاء من جلد للماء وغيره .
٢ – المصاع : المنازعة .
٣ – عجمه : عضه ليعلم صلابته من رخاوته .
٤ – متنه : أي ما ظهر منه .
٥ – الاجانة : ما يعجن فيه من الآنية .
٦ – سجر التنور : ملأه وقوداً وأحماه .

جُففَ ، وَحُبس حتى يبس . وَبقيَ الخبَّازُ وَوَصْفُهُ ، والتِّلْميذُ وَنعتُه ، والدَّقيقُ وَمدْحه ، والخَميرُ وَشرْحه ، وَالملحُ وَملاحتُه ، وَبقيتَ السَّكُرُّجاتُ[1] مَن اتخذَها ، وكيفَ انتقَاها[2] ، ومن عملَها ، والخلُّ كيفَ انتقي عنَبه ، أو اشترَى رُطبَه ، وكيف صُهْرِجت[3] معصَرَته واستُخلِصَ لُبُّه . وكيف حبُّه وكم يُساوي دنُّه ، وبقيَ البقْلُ كيفَ احتيلَ له حتى قُطفَ ، وفي أيّ مبْقلَة رُصِفَ ، وكيف تُوُنِّق حتى نُظِّفَ ، وَبقيتَ المضيرَةُ كيف اشتري لحمُهَا ، ووُفِّيَ شحمُهَا ، وَنُصبتْ قدْرُها ، وأُجِّجَتْ نارُها ، وَدُقَّت أبزارُها ، حتى أجيد طبْخُها وَعُقدَ مرَقُها ، وهذا خطْبٌ يطُمّ ، وأمرٌ لا يتمّ .

فقُمت ، فقال : أينَ تُريد ؟ فقُلْت : حاجة أقضيها ، فقال : يا مولايَ تُريدُ كَنيفاً يُزْري بربَيعي الأمير وَخريفيَّ الوزير . قد جُصِّص أعلاه وَصُهْرِجَ أسفَلُه وَسُطح سقْفُه وَفُرشتْ بالمرَمرِ أرْضُه ، يَزِلُّ عن حائطه الذَّرّ فلاَ يعلَق ، وَيمشي على أرضه الذُّباب فيزْلَق ، عليه بابٌ ، غير انُه[4] من خليطَي ساجٍ وَعاج ، مُزْدَوِجين أحسنَ ازدواج ، يتمنَّى الضَّيْفُ أنْ يأكُلَ فيه . فقُلتُ : كُلْ أنتَ من هذا الجراب ، لم يكُنِ الكَنيفُ في الحساب .

وَخرَجتُ نحو الباب ، وأسرَعتُ في الذَّهاب ، وَجعَلتُ أعدُو ، وهو يتبَعُني وَيصيح : يا أبا الفتْح ! المضيرةَ . وَظنَّ الصِّبْيَانُ أن المضيرةَ لقَبٌ لي فصاحوا صِياحه فرَميتُ أحدَهم بحجَر ، من فرْط الضَّجَر ، فلَقيَ رَجُلٌ الحجر بعمامَته فغاص في هامَته . فأُخذْتُ من النِّعَال بما قدُم وَحدُث ، ومن الصَّفْع بما طابَ وَخبُث ، وَحُشرتُ إلى الحَبْس ، فأقمتُ عامين في

---

١ – السكرجات : آنية الطعام .
٢ – انتقذها : وصل بها بالشراء .
٣ – صهرجت : طليت بالصاروج وهو الكلس وأخلاطه .
٤ – غيــــرانــه : فواصله .

ذَلِكَ النَّحسِ ، فَنَذَرْتُ أَنْ لا آكُلَ مَضِيرَةً ما عِشْت. فَهَل أَنا في ذلك يا آل هَمْدان ظالِم ؟

قال عيسى بن هشام : فَقَبِلْنَا عُذْرَه وَنَذَرْنا نَذْرَه ، وَقُلْنَا : قَديماً جَنَتِ المَضيرَة على الأَحرَار ، وَقَدَّمتِ الأراذِلَ عَلى الأَخيار .

النقْد العام : يبدأ الهمذاني في المقامة بتعيين المقام واشخاص القصة . اما المكان فهو البصرة، واما البطل ، فهو أبو الفتح الاسكندري الذي تكاد لا تختلف نفسيته خلال المقامات . وما عتّم أن ذكر له وفود المضيرة عليهم ، وقد كان لدى الهمذاني قدرة عجيبة على توقيع الحوادث بما جعل القارىء يؤخذ بها ويستطلع ما وراءها . فهو مثلاً ، قد ألمح إلى مجلس التجار ولكنه افاض في وصف المضيرة وبالغ في فضيلتها ، فجعلها تترجرج في غضارتها ، منعماً بالمغالاة حتى جعلهم يقرّون لمعاوية بالامامة بسببها .

لا شك أننا نتساءل عن سبب مبالغته وأعجابه بها ووصفه لقصعتها التي يزلّ عنها الطرف . ولقد ازدادت تلك الدهشة من كره أبي الفتح لها . بقدر ما تطيب المضيرة ، بقدر ذلك تتعاظم دهشتنا من كره أبي الفتح لها ، وشدّ ما يفجع هؤلاء القوم عندما يتحققون أن أبا الفتح جادٌ في كرهه ، واذا بقلوبهم تتلهّف عليها وأفواههم تتحلب وشفاههم تتلمظ . أما اكبادهم ، فاتقدت اتقاداً . ولعل هذا الوصف هو في غاية الدقة وأروع ما يمكن ان توصف به الشهيّة للأكل . هذه المقدمة جميعاً توّسل بها الكاتب ليقود حبكة القصة وبقدر ما تستأثر بانتباهنا بقدر ذلك تشتد الحبكة الروائية . فالهمذاني هنا شبيه بابن المقفّع في كليلة ودمنة حيث يمهّد للرواية بمشكلة تستثير القارىء ، وتلحّ به أن يستطلع حلاً لها هــذا ، فاننا الآن ، نودّ ان ندرك السبب الفاجع الذي حدا بأبي الفتح ان يكره المضيرة بالرغم من تحلّب الأفواه وتلمّظ الشفاه لها . فالمقامة، من هذا القبيل، قد حققت عنصراً هاماً من عناصر الرواية الفنية وهو عنصر التشويق الذي ينبع وينبثق من الداخل ، من قلب نفسيّة الأشخاص ولا يفتعل افتعالاً من الخارج بحوادث زائفة ، او مفآجات وخوارق مدهشة . لقد ربط العقدة بمشكلة في نفس البطل أبي الفتح ، وقد ارتبطت وشُدّت بعنف، إذ جعل أبا الفتح يقف في القوم،وهو

يلعنها ويشتمها وصاحبهـا وآكلها وطابخها . فلو جعله لا يأكل منها فقط ، لكانت القصة تعقدت ببطء ولكن عندما استثاره وأثاره ، عندئذ ،استثار في الآن ذاته انتباه القارىء فضلاً عن الحركة الروائية داخل نفسه . أما الرواية فلا تبتدىء ، في الواقع ، إلا عندما يسألونه عن امره معها وقوله : « قصتي معها أطول من مصيبتي فيها ولو حدثتكم بها لم آمن المقت وإضاعة الوقت » فقلنا : « هات » .

ومن ثمة تجري القصة على أسلوب آخر . فبدلاً من يكون الأمر بين أبي الفتح وعيسى بن هشام وضائفيه . تنتقل إلى أبي الفتح ذاته مع التـــاجر البغدادي .فبينما كان عيسى بن هشام والتجار اشخاصاً في قلب الرواية أصبحوا الآن مثلنا يشاهدونها من الخارج،منتقلين من البصرة إلى بغداد . وهكذا يكون عيسى واصحابه التجار اشخاصاً ثانويين يتوكأ عليهم الكاتب ليروي القصة الحقيقية .

شخصيّة التّاجر : عندما اصطحب التاجر أبا الفتح إلى بيته لم ينكشف امره مجاهرة. فقد ابتدأ بحديث عادي او يقرب منه واصفاً امرأته بصورة في غاية الروعة والكمال . لا شك ان صورتها بحد ذاتها تدهشنا ، ولكنها لم تغدُ مستحيلة خارقة إلا عندما اقتفت ، إثرها ، صورٌ لا تقل عنها مبالغة واستحالة. ولقد أدركنا . عندئذ . أن امرأته كبيته وآنيته وخادمه . ليست في الروعة التي يصفها بها . وانها نحن في ذلك اما م رجل يعبث به الوهم والغرور .

وصف أمرأته : يبدو وصف امرأته وصفاً طبيعياً ، اذ يستشهد له بصوَر مستفادة من الواقع ، خاصة في تنقّلها بين التنور والقدور ،وفي تغبُّر وجهها الجميل بالدخان . لكن التاجر لا يكتفي بشكلها الظاهر وانما استدرك مغالياً ، فتحدّث عن عشق احدهما للآخر . وكأنه أراد ان يتخطى نفسه في الادعاء والمبالغة فجعلها ابنة عمه لحًّا . ثم غالى بالمغالاة ذاتها فغدت « اوسع منه خلقاً وأحسن منه خلقاً » . ولا يذهب بنا الظن ان التاجر تخلّى هنا عن كبريائه واتضع عندما سما بزوجته من دونه . وانما ذلك هو تقمّص او تقية لكبريائه وتبججه . لقد اتضع ليرتفع فكأنما اسلف هذا الامر ليربح منه فائدة كبرى . او يتوسّل باسلوب التجارة والمكسب من خلال حديثه ايضاً . فهو

أسلف لجاره بعض الثياب واحتال بها ليكسب قصره . وهكذا ، فقد أسلف أبا الفتح بعض التواضع . ليكتسب منه فيما بعد الإعجاب والتعظيم . لقد انخفض التاجر ظاهراً وتعالى ضمناً ، تعالى بأمرأته لأنها امرأته أولا ، وثانياً لأنها ابنة عمه لحاً . ومهما يكن ، فان وصفه لامرأته لم يدخلنا بعد في جوّ الاغراب والاختلال اللذين نلقاهما في النماذج اللاحقة . ولعل نفسيته لا تظهر وتشفّ الا بعد ان يشرف على المحلّة التي يقع فيها منزله ، فينتقل من إطراء زوجته إلى إطراء محلة سكنه «التي يتنافس عليها الأخيار». انها لؤلؤة في قلادة المحلة . في هذا تتضح لنا نفسيته المعجبة بذاتها تمام الوضوح . ولن تكون الامثال اللاحقة سوى تكرار لهذا اليقين أو تفصيل وتأكيد له . وشدّ ما يستضحكنا إذ يقدر أبو الفتح الدار بالثمن الكثير ، فيصيح التاجر ويرجح رأسه متأسفاً على غباوة كلامه. وهذا نوع من التعبير عن نفسية التاجر ومن خلال الحوار بعد ان كان يعبِّر عنها من خلال الحوادث والأعمال . فقد جعل المؤلف أبا الفتح يخمنها بالكثير ، لكي يُظهر لنا بالمقابل غرور صاحبها الذي يعتقد ان ثمنها لا يُقدر.

التخصيصُ والتفّصيل : بعد هذه الامور العامة ينحدر التاجر إلى التخصيص والتفصيل والتجزيء، فيلمُّ بالطاقة والباب ولا يعتِّم أن يذكر أبا اسحق بن محمد البصري صانعه . ويخيِّل للبعض أن الكاتب ألمَّ عرضاً بهذا الاسم ، ولكنه، في الواقع ، أثبته عن مباشرة وعمد ، ليدلنا ان التاجر يستشهد بالحجج الواقعية ليوهم سامعه ان ما يذكره صحيح واقع فعلاً . فهو يدعي ان أبا اسحق هو رجل وُجد فعلاً ، عُرف ابنه اسحق وعرف ابوه محمد، كذلك عرف مكان قيامه وولادته في البصرة . وبذلك لم يعد رجلاً غفلاً مفترضاً . ويلفتنا في هذا الشأن ان صانع الباب هو كصانع الحلقة وكصانع الحصيرة فيما بعد ، هؤلاء، جميعاً، هم احسن الصناع في صنعتهم . وقد تمرسوا بها اباً عن جدّ واصبحوا عريقين فيها حتى ضاع اسم عائلتهم وجعلوا يعرفونهم باسم صنعتهم. ذلك ان الهمذاني يجري على خط تصاعدي في بذل الفكرة وتحقيقها ، حتى انه جمع في اوصاف البيت المختلفة اعظم ما يمكن للانسان ان يتمناه اطلاقاً . ولا ينسى التاجر اظهاراً للتثبيت والتأكيد ان يعين مكان الصّانع بالذات . في هذه الحوادث، جميعاً، شهدنا نفسية الاعتداد والغرور التي تغشى التاجر وتخلع على عينيه منظاراً يضخم الأشياء ويتسع بها حتى المستحيل . وقد وفق صاحب المقامة بتوقيع

الحوادث وحبكها ولم يثبت منها الاما هو ضروري لاظهار نفسية التاجر . وهو، بذلك، قد حقق مبدأ مهمًّا من مبادىء القصة الحديثة. ان حديثه عن امرأته ادى به الى الحديث عن بيته، فيما بعد . والحديث عن بيته اوفى به إلى الحديث عن كل من اجزائه . اي ان الحادثة مسبَّبة عن السابقة ومسبِّبة للاحقة . وثمة ايضاً حسن التوقيع . فهو مثلاً لم يجعل التاجر يتحدث عن الكنيف إلا في النهاية . وبعد ان استوفى دراسة نفسيته . ولو سبق ان ذكر ذلك في البدء المقامة . لكانت تشوهت واختلت ولما كان لها وقع ودوي . وهذا التوقيع الجيد للحوادث والتدرج بها من التعميم المطلق إلى التخصيص والتجزيء هو من اصول القصة الحديثة .

نفسية التاجر النموذجية : لا شك ان الهمذاني كان يصف في هذه المقامة . نموذجاً حيّاً لنفسيّة التاجر المعجب بذاته . والذي لا يفرح باللّقمة التي يأكلها . إلا اذا كانت من لحم الآخرين أو مغموسة بدمهم . انه التاجر الذي يطيب له الكسب كيفما تيسر . وكيفما كان وقعه على الآخرين . فهو يستبيح القيم . ويتنكّر لكل المثل والفضائل . في سبيل نزرٍ من المال . فكأنه البوم . يترقب الخراب والشؤم . ليغتذي من اشلاء الضحايا . لقد شاهد جاره ينعم ببيته . فحسده . وتوقع ان تخني عليه مصيبة ليقتنص البيت منه. وما عتم ان مات التاجر . وجعل ابنه يُنفق دون حرج . والتاجر ينظر اليه بعينين متربّصتين . ويغتبط اذ يراه ينحدر ويتساقط إلى هاوية الفقر . وبقدر ما كان ذلك الفتى يتحدّر . بقدر ذلك كان التاجر يفرح ويغتبط . وعندما تحقق له ان الفتى عثر وأصبح عاجزاً عن النهوض سعى اليه بشباكه . ووقّع حبائله . لا ينتهي من الواحدة ، حتى يلمّ بالأخرى . وما خلص منها جميعاً . حتى كان البيت في حوزته وغدا يترنم بوقوقه على اشلاء ضحيته : « وساومته ان يشتريها نسيئّة . والمدبر يحسب النسية عطيّة . والمتخلف يعقدها هدية . وسألتهُ وثيقة بأصل المال . ففعل ، ثم تغافلت عن اقتضائه . حتى كانت حاشية حاله ترقّ . فأتيته . فاقتضيتهُ . واستمهلني فانتظرته . والتمس غيرها من الثياب . فاحضرته » . وهنا يصل التاجر إلى غايته . فبعد ان فرغت يدا الشاب من كل حيلة . جعل يراوده عن الدار : « وسألته أن يجعل الدار رهينةً لديَّ . ووثيقة في يديَّ . ففعل ، ثم درجته في المعاملات إلى بيعها » . هذه الفلذه من المقامة تبلغ حد الروعة في إيجازها . إذ توضح لنا خساسة

نفسيّة التاجر ، وفطنته في فهم نفسية الناس المفجوعين ، المعوزين وكيفية تدريجهم واستنزافهم .

وليست الدار ، هي الوحيدة التي اغتبط بربحها ، من خسارة الآخرين ، فان الحصير التي في بيته هي، أيضاً، مما صودر في ايام الغارات. فالحصيرة الصغيرة التي في بيته ، هي كالبيت ذاته ، ترمز بلامبالاتها ، إلى وجه من وجوه نفسيّة التاجر . أما إبريقه ، فهو أيضاً كبيته وحصيره ، وراءه بلوى انسانية . « متى اشتريته ؟ اشتريته عام المجاعة ، واختزنته إلى هذه الساعة » . وهكذا نرى ، أخيراً ، ان بيت هذا التاجر المدّعي، الكثير الرضى عن نفسه ، انما هو كمتحف تشخص فيه أشلاء الناس وبقاياهم، ويكاد لا يفرح حتى تكون هنالك عين دامعة ، اوجثه هامدة . فهو يتّجر بالمصائب .

ولعله من الضروري ان ننتبه، ايضاً، إلى تناقض نفسيّة التاجر مع نفسية أحد الاشخاص الذين اشار اليهم اشارة عابرة. تلك نفسية المرأة التي أتت تبيع عقدها، بعد ان وطئها العوز . فهي فضلت ان تبيع العقد ، حلية الجسد ، لتصون الشرف ، حلية الروح ، وتفضل الخسارة ، وربما الجوع على ان تتاجر بشرفها . اما التاجر ، فقد فرح بعوزها ، واقتنص العقد منها اقتناصاً .

براعته في تجميل الأشياء : وهنالك ميزة أخرى، عظيمة الأهمية تقصى الهمذاني دراستها ، في نفسية التاجر . ذلك ان هذا الأخير تأثر بعمله التجاري غاية التأثر ، وانطبع به اشد الانطباع ، حتى اختلت نفسيته ، وجعل يحدث الناس ، جميعاً ، كما يتحدث إلى الزبائن الذين يغشون حانوته . لهذا نراه يبرع في تجميل الأشياء وإثارة الاعجاب بها والشوق اليها . لقد وصف امرأته ، كأنه يصف سلعة من السلع التي يقتنيها في حانوته وكأن أبا الفتح يودّ ان يشتريها . وكذلك الامر ، فهو قد زين له الباب والحلقة والحصير، متأثراً بنفسية التاجر الذي يريد ان يغرر بالشاري حتى يشتري منه . وهكذا ، فان الهمذاني أدرك ان اصحاب الحرف يصابون ، غالباً، بعاهات نفسية تتولد من استغراقهم في مزاولة حرفهم . ولقد توسل الهمذاني لاظهار تلك النفسية باساليب شتى ، ترجح فيها بين المسرحية والاقصوصة والنادرة ، وما اشبه من الأنواع الأدبية .

الأقصوصة : تظهر الاقصوصة في هذه المقامة ، كما قدّمنا ، لأن الكاتبُ لم يُعنَ فيها بالحادثة للحادثة ، وانما كانت الحادثة مطية لاظهار نفسية الاشخاص. فليس ثمة ما جعله يفتقد الخط النفسي للشخص الروائي. فقد بدا ، منذ مطلع المقامة ، ان التاجر مغرور ، أناني ، وقد لبث طيلة المقامة على هذا الانحراف النفسي . انها اقصوصة ، لأنها تتناول مرحلة او جزءاً من حياة الاشخاص يبدو وكأنه يختصر حياتهم كلها. أما المسرحية فتبدو في انتقال التاجر من مشهد إلى آخر ، من مشهد المحلّة إلى مشهد الدار ، فالحلقة فالحصيرة فالابريق فالخوان . والمسرحية هنا تقوم على الحوار المنفرد ، غالباً ، والمزدوج في فترات قليلة . ولكنها على الاحوال ، جميعاً ، مسرحيه متعددة المشاهد في فصل واحد . ومهما يكن ، فان المقامة ، تظل أقرب إلى الاقصوصة لأنها تشتمل على اشخاص عديدين منهم ابو اسحق محمد البصري وعمران الطرائفي وابو سليمان صاحب الدار وابنه المبذر . وابو عمران الحصيري وابنه الذي يخلفه وا صحاب دور الفرات وإلى ما هنال من اشخاص ، لا يظهرون على مسرح الحكاية ، وانما يتحدث عنهم بصورة الغائب مما يغلب في الاقصوصة . ولكن المشهد الذي شهدناه في المطلع مع عيسى بن هشام وأبو الفتح والتجار وبالإضافة إلى تجوُّل أبي الفتح في داره واستخدامه للغلام ، ان ذلك من خصائص المسرحية . أما النادرة فتبدو فيما يشتمل على المقامة جميعاً من الفكاهة .

هل هذا التاجر هو انسان عادي نشهده في الناس دائماً ؟ لا شك انه يندر في واقعنا اليومي ، فهو مبالغة لما قد يكون شاهده من ملامح التجار في الواقع ، فدرس نفسيتهم وخصائصها ، مُهملا المميّزات العارضة ، الطارئة ، ومبقياً على المميزات الجوهرية التي هي موجودة في كثير من اولئك التجار ، وقد جمعها في هذا الشخص الواحد الذي تختلف نفسيته عن نفسيتهم منفردين ، وتشبهها مجتمعين. وهذا هو العمل الفني عامة . انه غلوٌّ بالجوهر واهمال للتفصيل . كان النقاد الفرنسيون يعيبون على الكاتب الساخر موليير ان أشخاصه لا يُشبهون الواقع . وكان الكاتب يعتقد ايضاً انهم ليسوا نسخاً للواقع وانما هم سموٌ منه وصقل له ومبالغة به في شخص نموذجي تجتمع به خصائص الشخص الواقعي من دون صفاته العارضة .

خلاصة حول المضمون : يبدو الهمذاني في مقامته دارساً اجتماعياً يعرف واقع

الأشياء وخفايا النفوس وتطوراتها . فهو ينظر اليها من الخارج ويراقبها وعلى ثغرة ابتسامة متندرة مستخفة. ولو كانت مقاماته جميعاً كهذه المقامة المضيرية ، لكان من كبار القصّاصين العرب وربما بلغ فيها كبخلاء الجاحظ إلى مستوى فنّي عالمي ، ذلك ان هذه المقامة جمعت الغاية الفنّية والتشويقية ، بالإضافة إلى التحليل النفسي . وفي ذلك كانت بين المقامات العربية ، بين تلك الدمى المحنطة الميتة تقف حية تختلج بأعمق التجارب الانسانية .

طبائع الأسلوب : تنتمي هذه القطعة إلى فن المقامة ، وهو شكل أدبي شاع فيما بعد العصور العباسيّة ، يسعى أصحابه إلى إظهار براعتهم اللغويّة وحذقهم للغريب من الألفاظ والتراكيب ، يتّخذون لذلك كلّه ذرائع في أحداث تُنْسج حول بطل مُغامر ، يتواقع مع النّاس والأيام ويُفرغ جُعبته منها في أحاديث مُفعمة بالصّنعة والتصنّع .

إلا أن الهمذاني لم يُنفِق في هذه المقطوعة جُهْداً لُغَوياً باطلاً ، بل وفّق في تأليف البراعة اللّغوية والتجربة النّفسية . وقد كان مُعاصروه يتوّلون اللفظة كغاية بذاتها ، لا يجدون لانفسهم فضيلة إلا في معاظلتها ومجانستها وإقحامها في صيغ وعبارات مُسجّعة على غير طائل . لقد افتقدت صلتها بالنفس . وكنّا قد قدّمنا ، مراراً ، أنّ اللفظة لا تنطوي على قيمة بذاتها ، بل في مدى تعبيرها عن واقع الانسان وخضوعها لمقتضيات المعنى وتلوّنها بألوانه وتطبّعها بطباعه .

ولئن أسرف الهمذاني في مواضع أُخرى باعتماد البديع النّثري ، حابكاً نسيجه بوشائح واهية من المعاني الفاقدة الواقعيّة والطّبيعة ، فأنه وّفق في هذه المقطوعة إلى إظهار براعته اللّغويّة دون تضحية بالمعنى والسياق النفسي .

ولقد اعتمد على مقوّمات ثلاثة في حبك هذه الأقصوصة وهي : الأحداث والوصف والحوار فضلاً عن طبائع الألفاظ والصّياغة المأثورة في كل عمل أدبيّ .

أولا — الأحداث : اختصّت أحداث هذا النّص بالتّشويق ، منذ مطلعها ، كما

قدّمنا ، إذ استهلّ بحادثة مفاجئة ، هبَّ فيها أبو الفتح لاعناً المضيرة وآكلها وصاحبها وطابخها ، ممّا أثار المقيمين معه وجعلهم يَستَطلِعُون أمْره مَعهَا . وهنا تعقد انشوطة القصّة ، إذ تشخص الأحداق وترهف الآذان للاستماع إلى حديثه الغريب معها . ومع ان هذه الحادثة تَختَصُّ بالتّشويق ، فإنّها ليست ذات طابع فنّي بذاتها لأنّها تقُومُ على عُنصر الغرابة والدّهشة ، ممّا يُدْنيها إلى الحكاية المشغوفة بالأحداث المُروِّعة المُدْهشة .

إلا إنَّ الكاتب يَنْصرف، من ثمة ، إلى الأحداث الدّاخليّة ، المُوحية ، منذ أن باشر وصف زوجته ، كما قدّمنا ، إذ يَحْشد لها صفات الكمال في الخَلْق والخُلُق . وميزة هذه الحادثة أنها تتَامَتْ بالوَصف وذكر الدّقائق ، دون استطراد عن المَوضوع الأصيل ، وهو موضوع المضيرة إذ ألمَّ بوصف زوجته وهي تُعدُّها ، واضعة الحرقة في وسطها ، مُتنَقِلَة بَيْن الدُّور والتّنُّور ، نافخة النّار ، «وهي تدُقُّ بيدَيها الأبزار » .

فما قيمة هذه الحادثة من الناحية الفنية ؟

لو أنَّ الكاتب لم يَهدُف فيها إلى غاية نفسيّة ، أي إلى إظهار اعجاب التّاجر بكلّ ما يَملكه ، لكانت حادثة خارجيّة استطراديّة ، شُغِفَ فيها بالوصف كغاية لذاته والأسجاع والعبارات الموشّاة كغرض مُجانب للغاية الفنيّة . إلاّ أنّه ، إذ توسّلها ، كالمضيرة ذاتها ، اداة لدراسة نفسيّة التّاجر ، المأخوذ بنفسه ، الواقع تحت وطأة الدّهشة والاثارة ، فقد اكتسبت بُعْداً فنّياً عميقاً ، وغدت مرحلة من المراحل التي تتطوّر بها القصّة إلى نهايتها منذ بدايتها . فامرأة التاجر والجة في تلك الحلقة أو الدوّامة التي يدور التّاجر في فلكها وتوهمه بأنه أدرك أقصى غاية الأشياء في كُلّ شيْء .

وربّما نماذج الوصف والحوار في هذا المقطع ، نقع على الأوّل في وصف زوجته وعلى الثّاني في شكل الاداء اذ ورد في صيغة المتكلم المباشر . ولم يَرِدْ الوصف والحوار ، هنا ، إلا في خدمة المعنى إذْ غالى في الأول بمزايا زوجته وبثّ بالثّاني

الحركة والحيوية والواقعية في الأقصوصة، وجعلنا نتمثلها وكأنها تجري أمام أعيننا وفي متناول سمعنا .

ويتدرج الكاتب في الأحداث وفقاً لتسلسل منطقها الواقعي - إذ يلم ، من ثمة ، بالمحلّة، فأذا هي أفضل محال بغداد « يتنافس الكبار في حلولها » ثم ان داره هي في السطة من قلا دتها . ولهذه الحادثة المعبَّر عنها في الحوار ، تأثير خاص في دفع القصة إلى جو الغرابة وفي اطلاعنا على أن التاجر يصدر عن رؤية خاصة لكل ما يتصل به من أشخاص وأحداث . ولقد حرص على أن يجعل داره أفضل دور بغداد ، متدرجاً تدرجاً منطقياً عبر غلالة الوهم الذي يسيطر عليه .

وهنا ينزع من جديد إلى الحوار المعبر عن الغلو من خلال الأحداث وبخاصة في قوله :

– سبحان الله ما أكثر هذا الغلط ، تقول الكثير فقط ! وتنفس الصعداء وقال سبحان من يعلم الأشياء .

وقد كان تنفسه الصعداء وسيلة للتدليل على عظم ما ينفقه على كل دار من تلك الدور .

ولعل التاجر أراد بذلك أن يظهر كرمه في النفقة ، فضلاً عن تميزه على سائر التجار فيما يسكن من دور ، متابعاً خطاً نفسياً واحداً ، متطوراً تحت وطأة الأحداث . وقد نستشف من خلال حديثه محاولة لاخفاء البخل ، كالأشخاص الذين يصفهم الجاحظ ، ويمتطي لذلك أساليب التمويه والتظاهر بما يناقض حقيقة واقعه . فهو يحرص على أن يقنع محدثه بأنه ينفق اكثر من الكثير ، فيما نراه ، بعدئذ، يتماطل في احضار المضيرة وكأنه يتعمد إزعاج ضيفه عنها والتنكيل به ليولي الأدبار ، ناجياً من الضيف .

وإذ ينتهيان إلى الدار يبادر إلى القول :

– هذه داري ، كم تقدر ، يا مولاي ، أنفقت على هذه الطاقة ، أنفقت ، والله ، عليها فوق الطاقة ووراء الفاقة .

فالتّاجر لا يدع مخاطبه يُجيب ، بل يتولّى الإجابة عنه لتعجّله في التفاخر بكُلّ ما يملك . إلا أن الكاتب يوقع الحوار والحادثة التي يُعبّر عنها توقيعاً خاصاً بحيث يُظهر شدّة ايثار ذلك الرجل للمال واعجابه بنفسه لانفاق بعضه ، بحيث لا يجد حرجاً في القول إنه أَنفَقَ على طاقة من طاقات البيت ما كاد يُؤدي به إلى الفاقة . ومعهما أنفق على مثل هذا الغرض ، فإنّه مبتذل يسير ، إذ أيّاً كانت الطاقة، فحدود الانفاق عليها ضيّقة . إلا أن التّاجر يرى القليل كثيراً والفاقد الأهمية عظيمها لأنّه في بخله وتَلَهّفِه على الاستئثار بالمال ، يتهوّل لانفاق نزر منه كأنّما ألمّ به خطب فادح .

وهكذا فإن الهمذاني يُعبّر بالأحداث اللطيفة ، الصّامتة التّي تنطوي على دلالة عميقة وتكشف لنا ضمير الاشخاص الّذي يكتمونه حتّى عن أنفُسهم. لقدكان اهتمام التّاجر بأمر الطّاقة دليلاً على صغر أحلام نفسه واختلال أقيسه الأشياء فيها .

ويُعَرّج ، من ثمّة ، على الباب وقد وصفه بقوله :

– وأنظر إلى حذق النجّار في صنع هذا الباب . اتخذه من كم ؟ قل : ومن أين أعلم ؟ هو ساجٌ من قطعة واحدة ، لا مأروض ولا عفن ، إذا حرّك أنّ واذا نُقِر طنّ .

فالباب كالدّار وكالطّاقة ، لا قِبَلَ لأحد به ولا يعرف من أين أصله ، فكأنه بلغ من النّدرة أن ضاع ذلك الأصل وافتقد في غياهب الحقب ، فلا قُدْرَةَ لأحد بالوُقوع على ما يُماثِلُه .

ومثل ذلك الحلقة والدّار كلها والغُلام والابريق والطّست والماء ، فهي ، جميعاً ، قد أوفت إلى غاية كمالها .

وهكذا نجد أن أحداث هذه المقامة تتّصف بخصائص الأحداث الرّوائيّة من تعبير عميق وصامت عن نفوس الأشخاص وإظهار مكامن ضمائرها وأحوال الشذوذ والاختلال والعاهة .

ثانياً – الحوار : لازم الحوار هذه الاحداث ، وبدا ، في ظاهره ، حواراً ثنائياً ، إلا أنه كان ضمناً شبيهاً بالحوار الذّاتي ، إذ لم يكد التّاجر يدع أبا الفتح يتكلم ، بل

يَنْهمر في الكلام انهماراً كأنّه يُخاطب ذاته . ولقد كان الحوارُ الأداة الأدلّ على طبائع نفسيّة التّاجر ، إذ كان يُعَبِّر عن ذاته بذاته ، في مقاطع تطول أو تقصر وفقاً لسياق القصّة . وربّما غلب عليه الوصف في جُمَل مُتَعَدِّدة ، كما سنتبيّن .

ثالثاً — الوَصْف : وقد تمثّل في واحات ، إذ عُزِلَتْ عمّا يَسْبُقُها أو يليها بدت وكأنّها مقاطع وصفيّة مقتصرة غايتها على ذاتها وتؤدّي نموذجاً قد يوصف به موضوعها . مثال ذلك :

— هو سَاجٌ من قطعة واحدة ، لامأروض ولاَ عفن ، إذا حُرِّك أنّ ، وإذا نُقِر طَنّ »

وفي هذه الجملة استَوْفى الكاتب كثيراً من الجوانب الّتي قديوصف بها الباب . وذكره لاقتطاعه في قطعة واحدة ، يدلُّ على أنّه لم يُجْمع جَمْعاً ، كيفمّا تيَسّر ، بل اختير من الخشب الكبير الغالي الثّمن وليس من الألواح أو من البقايا . إلا أنّه يَنْحدر في وصفه من الغلوّ إلى بديهيّات لا شأن لها كقوله : إنّه غيْرَ « مأروض ولا عفن» ، ممّا لم يُضِف إليه خاصّة تميِّزه ، بل إنه امتدحه في الشّائع والمبتذل من الأبواب . أما استطراده إلى القول : « إذا حُرِّك أنّ وإذا نُقِر طَنّ » فإنّه يترجّح بين الغلوّ والإسفاف ، إذ أن أنين الباب ، عند تَحْريكه ، ينمّ عن خلل في صُنعته أو تركيبه ، بعكس طنينه ، عندما يُنْقر ، إذ يوحي بالصّلابة والمتانة . ولعلّ السّجعة ساقت الهمذاني إلى مثل هذه المُزْواجة .

— أُنظر إلى هذا الشبه ، كأنّه جُذْوة اللّهب أو قطعة من الذّهب ، شبه الشّام وصنعة العراق ، لَيْس من خُلْقان الاعلاق ، قد عرف دور الملوك ودارها ، تأمّل حسنه وَسَلْني : متى اشْتَرَيْتُه ، والله عام المجاعة وادّخرته لهذه السّاعة .

وهذا الوصف أدْنى إلى الوُجدان لما يَنْطوي عليه من غلوّ واحياء بالمقارنة والمماثلة والنّسبة إلى أصل المَنْشأ .

ـ بالله ترى هذا الماء ، أزرق كعين السّنّور ، وصاف كقضيب البلّور ، استقي من الفرات ، واستعمل بعد البيات ، فجاء كلسان الشّمعة في صفاء الدّمعة .

وفضيلة الوصف هنا تقوم على دقّة التشبيه وصحّته من المقارنة بين ازرقاقه وازرقاق عين السّنور وصفائه وصفاء قضيب البلّور، والشّبه حسّي يفيد المثاليّة والغلوّ . ومثل ذلك تشبيهه بلسان الشّمعة ، متكنّياً عن ذلك بلهيبها .

ونعثر ، فضلاً عن ذلك ، على جمل ونُبذٍ كثيرة من هذه الأوصاف التي كان يتبارى بها الهمذاني على لسان ذلك التاجر .

طبائع العبارة :

أ ـ **اللفظة المفردة** : اختار الكاتب ألفاظه في حدود الغايات التاليّة :

ـ **غاية المعنى** : يؤدّيه ويمثله ويصفه ، كما قدّمنا .

ـ **غاية التسجيع** : وقد ظهر السّجع وطفا واستبدّ بكل عبارة ، فكأنه شبيه برويّ متبدّل يلازم قواقي الجُمل . إلا أن السجع لم يصرف الكاتب عن المعنى ، ولم يُضحِّ به في سبيله إلا فيما ندر . فأسجاعه فنيّة بقدر ما هي صناعيّة .

ـ **غاية الإيقاع** : وقد تولد من صيغ الجُمَل وموازنتها بحيث تحدث إيقاعاً كشطر من البيت الشّعري .

ومعظم ألفاظه وردت في سياقها المُباشر ، أي فيما وُضعَت له ، أصْلاً . إلا أنه كان يُؤَدّي بها صورة حسيّة أو يُعبّر عن حالة نفسيّة . مثال ذلك :

ـ في قصْعة يزلُ عنْها الطّرف ويموج فيها الظّرف .
ـ إذا حُرّك أنّ وإذ نُقر طنّ .
ـ فأتقطع عليها حسرات إلى يوم الممات .

ب ـ **الجُمْلة** : وقد اتصّفت بالتكرار ، يُلمّ به ، حيناً ، لغاية الايقاع والأسجاع في مثل قوله :

- فإذا الأمر بالضدّ ، وإذا المزاح عين الجد ، وتنحّى عن الخوان وترك مساعدة الإخوان .
- يصف حذقها في صنعتها وتأنّفها في طبخها .
- ومن سعادة المرء أن يرزق المساعدة من حليلته وأن يَسعد بظعينته .
- طينتها من طينتي ومدينتها من مدينتي وعمومتها عمومتي وأرومتها أرومتي .
- يتنافس الأخيار في نزولها ويتغاير الكبار في حلولها .
- فوق الطاقة ووراء الفاقة - ولو رأيت الدخان وقد غبّر في ذلك الوجه الجميل وأثر في ذلك الخدّ الصقيل .

وقد يتوسّل التكرار لغاية فنيّة ، نفسيّة كقوله :

- قام أبو الفتح يلعنها وصاحبها ويمقتها وآكلها ويثلبها وطابخها .
- فرفعناها ، فأرتفعت معها القلوب ، وسافرت خلفها العيون ، وتحلّبت لها الأفواه وتلمظّت لها الشفاه واتقدت الأكباد ومضى على أثرها الفؤاد .
- وهي تدور في الدّار من التنّور إلى القدور ومن القدور إلى التنّور .
- هو ، والله ، رجل نظيف الثياب ، بصير بصنعة الأبواب ، خفيف اليد في العمل . . .

ج - **النّداء** : وربّما عمد الكاتب للنّداء، دون إسراف من خلال الحوار ليُضفي عليه الواقعيّة ، كقوله :

- **يا مولاي** ، لو رأيتها - كم تقدّر ، **يا مولاي** ، أنفق على كلّ دار منها - كم تقدّر ، **يا مولاي** ، أنفقت على هذه الطّاقة - وكم فيها ، **يا سيدي** ، من الشبّه - **يا غلام** الطّست - تقدّم **يا غلام** واحسر عن رأسك .

د - **الشّرط والتّمني** : ويفيد منه الكاتب الغلوّ في التّمثيل والافتراض ، كقوله :

- **لو** رأيتها والحرقة في وسطها ، **لو** رأيت الدخان يُغبّر في ذلك الوجه الجميل . . . لرأيت منظراً تحار فيه العيون .

هـ — **الاستثناء** : وقد أورده الكاتب في صيغ متعدّدة ، ليؤدّي به معنى الاطلاق والتّعميم ، محرّكاً العبارة ، باعثاً فيها الحيويّة ، مانعاً إيّاها من رتابة السّرد . مثال ذلك :

— ومن سعادة المرء أن يُرزق المساعدة من حليلته ، **ولا سيّما** إذا كانت من طينته .

— لا يسكنُها **غير** التجّار — بحياتي ، **لا** استعَنْتَ ، إلا به — وبحياتي عليك ، لا اشتريت الحلَق **إلا** منه ، فليس يبيع **إلا** الأعلاق — **لا** يوجد أعلاق الحصر **إلا** عنده . فبحياتي لا اشتريت الحصر **إلا** من عنده ، فالمؤمن ناصح لإخوانه **ولا سيّما** من تحرّم بخُوانه .

— **لا** يَصلُح هذا الابريق **إلا** لهذا الطّست ، **ولا** يَصلح **إلا** مع هذا الدّست ، ولا يَحسُنُ هذا الدّست **إلا** في هذا البَيْت **ولا** يَجمُل هذا البيت **إلا** مع هذا الضّيف .

و — **الحكمة** : وقد مكّن بها الكاتب لآراء التّاجر ومنحها الصّفة العامة وأناطها بالحقيقة المستمدّة من خبرته وخبرة سواه . من ذلك قوله :

— ومن سعادة المرء أن يُرْزق المساعدة من حليلته — وإنّما المرء بالجار — والمدبر يَحْسب النّسيّة عطيّة والمتخلّف يعقدها هديّة — ورب ساع لقاعد — لا يُنْبئك أصدق من نفسك ولا أقرب من أمسك — فالمؤمن ناصح لإخوانه ، ولا سيّما من تحرّم بخوانه .

ز — **أفعل التفضيل** : وهي من أدوات الغلوّ وأساليبه المباشرة تؤدّيه بطبيعة صيغتها وفي أصل ما وُضِعَتْ له . مثال ذلك :

— لكنّها **أوسع** مني خُلقاً **وأحسن** خَلْقاً — هي **أشرف** محال بغداد — لا يدلّك على نظافه أسبابه ، **أصدق** من نظافة شرابه — لا يُنْبئك **أصدق** من نفسك **وأقرب** من أمسك .

ح — **الأمر** : وقد تخلّل الحوار ، ونزع به التّاجر من صيغة المتكلم إلى المخاطب مانعاً بذلك الرّتابة في السّرد ، كقوله :

— قلْه تخميناً — **أنظر** إلى دقائق الصنعة ، **وتأمّل** حسْن تعريجها — **دورها** ثم **أنقرها وأبصرها** — **سلْني — تقدّم** ، يا غلام ، **واحسر** عن رأسك ، وشمّر عن ساقك ، وانضُ عن ذراعك وافتّر عن أسنانك . . .

ط — **التعجّب** : وهو ، أيضاً ، أداةٌ من أدوات الغلوّ المباشر الصريح ، توسّل به في مواضعه لتعظيم الاشياء ووقعها . مثال ذلك :

— **يا سبحان الله** ، **ما أكبر** هذا الغلط — **لله درُّ** ذلك الرجل — **فما أمتن** حيطانك **وأوثق** بنيانك وأقوى أساسك — **الله أكبر** — **بالله** هذا الماء **ما أصفاه** — **ما أجود** متاعها **وأظرف** صنّاعها .

ي — **الاستفهام** : وقد كان الأداة الرئيسية للحوار ووسيلة لتطوير العبارة وتنويعها وتبْديل لهجة السّرد والصّوت الواحد المتردّد . :

— **كم** تقدّر يا مولاي ، أنفق على كلّ دار ؟ **كيف** ترى صنعتها وشكلها ؟ **من** اتخذه يا مولاي ؟ — وهذه الحلقة تراها ؟ **كم** فيهـــا ، ياسيدي ، من الشبّه ؟ **وكم** من حيلة احتلتها ، حتّى عقدتّها ؟ ترى هذا الخادمُ — بالله من اشتراه . . . »

ك — **سائر خصائص العبارة** : **القسم والتمني** : وقد جاء الأوّل في تكرار الكاتب لصيغته المباشرة وبخاصة في لفظة الله وجاء الثّاني في جمل قليلة خدمت المعنى في موضعها كقوله : « عمرّك الله يا دار ولا خرّب حيطانك يا جدار . »

مدى دلالتها على عصرها : يبْدو هذا النّص مفْعماً بأجواء العصر الأدبيّة والاجتماعيّة أما من الناحية الأدبيّة ، فهي تمثل الاتجاه اللّفظي في الأداء وفن المقامة الّذي طرأ عليه .

أما من الناحية الاجتماعيّة ، فنستدلُّ منه على ما يلي :

ـ حدوث المجاعة التي يُخلِّف الويل بحيث يضطر القوم إلى بيع أمتعتهم وآنيتهم

ـ قيام المصادرات وبيع ما يَنتُج عنها في المزاد .

ـ الطبقات الاجتماعية وواقعها في ذلك العصر ، حيث كان الأغنياء يُقيمون في أحياء خاصة بهم .

ـ نشوء طبقة من الانتهازيين الّذين غنموا الثروات الكبيرة من بؤس النّاس وفقرهم .

ـ انتفاء العدالة الاجتماعية .

* * *



نقـــد القصة

١ – نظريات وتطبيقات

٢ – أبو بطة لمخائيل نعيمة

٢ – الصبي الأعرج لتوفيق عواد

٤ – دايم دايم لمارون عبود



كيف تنقد القصّة

نظريّات وتطبيقات

تُطلْق هذه التسمية على بعض الآثار الأدبيّة التي تعتمد الحادثة والحوار والسّرد . تُستقطب حول شخص أو أشخاص ، وأزمه تنزع من بداية إلى عقدة وحل ، هادفة حيناً إلى التسلية والتشويق والامتاع وأثارة الدّهشة وحسّ الغرابة ، كما هو شأن الحكاية . أو إلى التحليل النفسي والتعمّق بدراسة أزمات الفرد والمجتمع ، كما هو الحال في الرواية والأقصوصة ، مستمدّة موضوعها ، حيناً ، من التاريخ ومن المجتمع ومن السياسة او الحياة عامةً في شتّى وجوهها . فالسّرد والحادثة والأزمة والنّمـو إلى العقدة والحل هي الصفات العامة المشتركة لكل أثر فني . الا أن طبائعها وغاياتها تختلف وتتباين فيما بين الأنواع القصصية . أما **الحكاية** . وهي النوع القصصي الشّعبي . فإنّها تتوسّل بالحادثة الصّاخبة ، المعقدّة ، المفاجئة . لتُثير القارىء وتُجهض نفسه بالإنفعالات القويّة والطوارىء الغريبة . فهي تَسعى وراء الحادثة النادرة . القليلة الوقوع التي تُفاجىء انتبـاه القارىء وتحوّله تحويلاً صاعقاً ، تَرُودُ به المخاطر والمواقف الحرجة ، والعقد المتجهّمة العسيرة الحلّ ، الكثيرة المتناقضات . إنها قصّة المغامرة والقتال والفروسيّة والجريمة ، يكثر فيها عدد القتلى ومشاهد العنف والقسوة ، تقف حدود الصراع فيها ، غالباً ، على حدود القوّة الجسديّة والأعمال المتفوّقة الخارقة .

أما الأشخاص في الحكاية فهم مطيّة للحوادث . تحرّكهم كأدوات للتمويه والتضليل والتعقيد . قلّما يَقفُون مواقف نفسيّة معقدّة أو يمثلون مصائر ونماذج انسانيّة تقف من الحياة موقفاً جدياً . وهذا ما ساق بعض النقاد إلى تسميتها بقصّة « الحوادث » لأن غايتها تقتصر على تأدية الحادثة القوية ، المدويّة ، والحبكة الكثيرة التشابك . حيث

تتوالد الأزمات والعقـــد ، بعضاً من بعض . وافضل مثال للحكاية هي القصص البوليسيّة ، وقصص المغامرات والحروب ، كسيرة عنترة .

أما **الرواية**، فهي القصة التي تَنحو نحواً نفسيّاً ، داخلياً ، تتّخذ النفوس البشرية موضوعاً لها ، توغل في التعمّق فيها واظهار خفاياها وضمائرها . تقوم إلى جنبها الاقصوصة التي تختص بخصائصها الفنية وان كانت تعتمد الموضوع الجزئيّ المُقْتصر على مرحلة من مراحل حياة الانسان ، او على أزمة طارئة من أزمات حياته الطويلة بينما تُعنى الرواية بسيرته كلّها ، في تعدُّد أزماتها ووجوهها .

وإذ لا مجال للتصدّي إلى دراسة الرواية والاقصوصة دراسة مستقلة لكلٍّ منهما ، فإننا نتولى الحديث عنهما حديثاً مشتركاً تبعاً لتشابه طبائعهما، مع التنبه إلى الاختلاف الشكلي بينهما في ضيق رقعة الاقصوصة واتّساع رقعة الرواية .

أولاً — الحادثة الروائية : الحادثة هي قوام هذا الفن تُبْعده عن التجريد أي العرض الذِّهني للاحداث ، وتَدْفع القارىء إلى الاعتقاد بأنّ ما يعْرض عليه قد جرى بالفعل الحقيقي ، أو على الأقل ، يمكن ان يجري فيه ، موحِّدةً بين مسرح الفنّ ومسرح الحياة .

الحادثة هي باعثة الحركة والتطوُّر والتشويق ، تُسيِّر مصائر الاشخاص وتَتَسيَّر بها ، تقترب من نفس الكاتب ، وتبتعد عنها لأنّها تَحدُث وتجري في نفوس الآخرين من خلال أقوالهم وأفعالهم وفي تنازعهم مع الحياة .

قال الجاحظ خلال عرضه لقصّة البخلاء :

« فأقبل شيخ فقال : هل شعرتم بموت مريم الصناع ، فإنها كانت من ذوات الاقتصاد ، وصاحبة إصلاح . قالوا فحدثنا عنها ، قال نوادرها كثيرة ، وحديثها طويل ، ولكن أخبركم عن واحدة فيها كفاية . قالوا وما هي ؟ قال زوّجت ابنَتَها ، وهي بنت اثنتي عشرة ، فحلتها الذهب والفضّة ، وكستَها المرويّ والوشي والقزّ والخزّ والمُعَصفر ودقّت الطيب وعظمت أمرها في عين الختن ، ورفعت من قدرها عند الأحماء . فقال لها زوجها : أنى لك هذا يا مريم؟ قالت:

هو من عند الله . قال : دعي الجملة وهاتي التفصيل ، والله ما كنتَ ذاتَ مال قديماً ، ولا ورثته ، حديثاً ، إلا ان تكوني قد وقعت على كنز . وكيفَ دار الأمر ، فقد اسقطت عني مؤونة .

١ – إذا نظرت إلى هذا النصّ تبيّن لك أن الكاتب تحدّث حديثاً عميقاً عن البُخل ، دون أن يذكره ويصفه بألفاظ مباشرة ، أوأن يشير إليه بأفكار ذهنيّة مجرّدة ، بل توّسل اليه بالحادثة الواقعيّة، الحسيّة، الحيّة، وضعه أمامنا وجعلنا نشاهده في تصرُّف الاشخاص وأقوالهم .

٢ – أعمق تلك الحوادث ظهرت في تصرُّف مريم الصنّاع إذ زوّجت ابنتها وهي الثانية عشرة . وهذه الحادثة ، صامتة ناطقة ، تؤثر فينا بتحسيد البخل بما تعجز عنه الأفكار المجردة مهما أسهب بالسّرد والتعليل فيها . هذة الحادثة تشير إلى القارى المتقصّي بأن البخل قد أخذ من تلك المرأة كلّ مأخذ ، بحيث تغلبت عاطفته في نفسها حتى على عاطفة الأمومة، إذ حرصت على أن تزوّج ابنتها في سنّ مبكرة جداً ، أو بالأحرى في أبكر سنّ يمكن أن تزوج به فتاة . رغبة التوفير استبدّت بها حتّى في تربية ابنتها ، فحاولت ألا تدعها في البيت إلا أقصر مدة ممكنة .

٣ – على أن زوجها لم يكن أكثر منها تمسكاً بفضائل النفس . فهو لا يحرج من أن يعثر على مال كثير ، مجهول المصدر ، عند زوجته ، فلا يظنّ الظنون ، بل يقول: « وكيف دار الأمر فقد كفيتني تلك المؤونة » . وذلك يعني أن حبّه للمال عفّى على سائر عواطفه ، فلم يعد يحرج بها ، أو يُقدّرها قدرها ، بل ان الخير والشرّ والربح والخسارة ، هي في جمع المال ، دون انفاقه .

طبائع الحادثة الروائية :

نموذج : « أبو بطة » لمخائيل نعيمه :

تلخيص المقدّمة : استهلّ الكاتب هذه الأقصوصة ببعض الخواطر حول الشرقيين الّذين يحقرون البسطاء ، لطبيعة أعمالهم الزرية ، وخاصّة فئة الحمالين . وكان « أبو بطّة » أحد هؤلاء الّذين يقومون بالأعمال الشاقة ، وقد أطلقت عليه تلك التسمية

لانتفاخ بطّة ساقه اليُمْنى ، إثر لدغة عقرب كادت تودي بحياته . وأبو بطة هذا يتزّعم الحمالين بقدرته الفائقة وهيبته ، تروى عنهما الأخبار في حدود الأساطير .

أوّل عهد الكاتب به ، كان منذ عقْدٍ ونصف ، إذ كلّفه بنقل أحد الحقائب ، ومن ثم توطدت صداقتهما وجعل ذلك الحمّال يفضي له بكل ما تسرُّه نفسه، فعرف أنه تزوّج ثلاث مرات ، فانجب بضعة أولاد، وأنه مسلم مؤمن يواظب على الصّلوات في مواعيدها . ويستطرد الكاتب قائلاً :

«باح لي أبو بطّة بالكثير من أسرار حياته ما خلا سراً واحداً، ما تمكّنت من حمله على البوح به ، فقد لحظت في السنوات الأخيرة أن تلك الابتسامة البلهاء التي ما كانت تفارق وجهه، فتلطّف إلى حدّ ما من بشاعة ذلك الثؤلول الأسود على الطرف الأيسر من شفته السُّفلى — أجل، إن تلك الابتسامة قد غابت خلف نقاب كثيف من القلق والعبوسة . فأبو بطّة ، على غير عهدي به ، قليل الكلام ، قليل الحركة . يصرف جلّ نهاره رابضاً على عتبة المخزن الذي استقلّ من زمان بعتالة بضائعه ، لا يفارق الغليون شفتيه ، ولا الحبل كتفيه . و« الضهارة » على ظهره (وهي بمثابة الُجلّ للدابة) قد تهرأت ، والعصبة التي يعصب بها رأسه، قد تهلهلت فتدلت خيوطها في كلّ جانب . وهو ينكت الرصيف « بالشرشور » في يده اليمنى نكتاً متواصلاً . والشرشور في لغة العتالين هو الكلاّب من الحديد أو الفولاذ يردّون به الأثقال إلى ظهورهم .

بلى ! لقد تغيّر صديقي أبو بطة . ومنذ أيام حسبتني أدركت ، أو أوشكت أن أدرك ، سر ذلك التغيّر . فقد خطر لصاحب المخزن أن يدعو عتّالاً غير أبي بطّة لنقل صندوق ثقيل ما ظنّه وهو في الخامسة والثمانين يقدر على حمله . واتّفق أن العتّال الغريب ما كان غير بِكْر أبي بطّة من زوجه الثانية، واسمه حسين . وهو من حيث القدرة البدنية يكاد يكون وريث والده .

ما إن دخل حسين المخزن والقى يده على الصندوق حتّى وثب والده من مربضه على العتبة كأنه الذّئب الضّاري أو النمر الغضبان . ومن غير أن يوجه كلمة واحدة الى ابنه صفعه صفعة مدوية وزجر : « اغرب من هنا يا كلب . ما مات أبوك بعد ! »

إوانكبّ على الصندوق الثقيل وما زال يعالجه حتى رفعه بيديه إلى حيث تمكن من حمله على ظهره، وخرج به متباطئاً ، ولكن بركبتين ثابتتين.فالتفتّ إلى بطتّه المتورّمة، وإذا بها تكاد تنشقّ .

وعاد أبو بطّة إلى مربضه، ولكن الابتسامة البلهاء لم تعد إلى وجهه.فحاول صاحب المخزن أن يقنعه بأن الخمس والثمانين من العمر غير الخمس والثلاثون ، فجدير به أن يتخلّى عن الأحمال الثقيلة لابنه حسين ، وأن يكتفي بأحمال تناسب سنّه ، وإنّه لشرف له كبير أن يرث مجده في دنيا العتالة ابنه من صلبه لا رجل غريب عنه . فما كان من أبي بطّة إلا أن تمّم بحنق واشمئزاز « كلب ! » وانصرف إلى نكت الرصيف بالشرشور . وكان أمس ، أمس الذي بات علماً في تاريخ الكون الأكبر، وتاريخ العتالة في بيروت.واتفق لي أن ذهبت لابتاع حاجة من المخزن الذي وقف أبو بطة عمره على خدمته . فألفيت صديقي، على عادته ، رابضاً على العتبة، وفي يده رغيف من الخبز يقضمه على مهل بما تبقّى في فمه من أسنان بالية . حيّيته بلطف فما هشّ ولا بشّ ، بل تظاهر كأنه لم يرني ولم يسمعني ، وما دخلت المخزن حتى بادرني صاحبه بقوله :

« جئت في وقتك . فما يستطيع غيرك أن يخرجنا من هذا المأزق . أترى ذلك البرميل من زيت النفط ؟ (وأشار إلى برميل كبير ملقى على الأرض) إن صاحبك أبا بطّة يجبن عن حمله ، ويؤكّد أن ليس في المدينة كلّها عتال يقوى عليه . ويأبى أن نأتي بابنه حسن ليحمله . أفلا تلطّفت وأقنعته ؟ » .

وما كاد صاحب المخزن ينهي كلامه حتى وثب أبو بطة من مربضه وصاح ، بل زمجر ، واللقمة ما تزال في فمه يحاول بلعها فلا تنبلع :

« نادوه . نادوه . لا حسين ولا جدّ حسين يستطيع أن يحمله ويخطو به خطوة واحدة » .

وجاوءا بحسين . فألقى نظرة على البرميل ، ثم دحرجه قليلاً ، ثم حاول رفعه من

جانب واحد، ثم جمد مكانه برهة في تردّد ووجل . وأخيراً تنحّى جانباً وقال بخجل وانكسار قلب : « ولا أبي في ربيع مجده كان يستطيع أن يقوم به » .

عندئذ تقدّم أبو بطّه من البرميل وبحركة عصبيّة مدّ يده اليمنى ودفع بابنه بضع خطوات إلى الوراء متمتماً : « كلب ! اليوم أعرفك قدر نفسك » ، ثم بصوت عال : « إيتوني بمن يرفعه إلى ظهري ».فجاءوه بعتّالين آخرين علاوة على حسين . والثلاثة رفعوا البرميل وأوثقوه جيّداً بالحبل إلى ظهر أبي بطّة . ولحظت أن العتّالين وصاحب المخزن ومستخدميه قد حبسوا أنفاسهم مثلي ، وسمّروا ابصارهم على بطل المشهد الرائع وقد انتفخت أوداجه ، وطفر الدم إلى وجهه ، ونفرت العروق في بطّتيه — السليمة والمتورّمة — حتى كأنها الحبال المفتولة . وليس من يصدق أنّه سيخطو بالبرميل خطوة واحدة .

ولكن أبا بطّة خطا بالبرميل خطوة ، ثم أخرى ، ثم أخرى ، واجتاز العتبة إلى الرصيف ، فصاح به صاحب المخزن: « احترس يا أبا بطة. فما في البرميل يساوي ألف ليرة عداً ونقداً » . أما الآخرون فما تمالكوا من الهتاف : «عاش أبو بطّة ! عاش بطل العتالين وقاهر الخمس والثمانين » .

وبغتة رأيت أبا بطّة يجمد مكانه وسمعته يتفل قائلاً : « تفو على الخمس والثمانين . . . » وأبصرت أن ما تفله كان دماً أحمر . ثم أبصرته يهوي فينطح الأرض بجبينه. وأبصرت البرميل يتدحرج عن ظهره، فيمسّ طرف حذاء سيّدة كانت واقفة على الرصيف وأبصرت السيدة تنقبض سحنتها فتنقضّ على أبي بطّة وتركله ركلتين قائلة عند كلّ ركلة : « وحش! » ثم أبصرت صاحب المخزن يهرول صائحاً في العتالين : « البرميل . البرميل . تداركوا البرميل . ألف ليرة » .

وكان آخر ما أبصرت جثّة هامدة تجمّد النجيع على شفتيها وجبهتها ، والتفت الحبل حول عنقها .

وكان آخر ما سمعت نداء المؤذّن : « الله أكبر » .

تحليل :

للحادثة الروائيّة طبائع مُتعدّدة ، أهمّها :

١ ــ التعبير عن نفوس الاشخاص .
٢ ــ أن تكون حسنة التوقيع .
٣ ــ أن تكون ذات سببيّة وتلاحق .
٤ ــ أن تُنتَظَم في حبكة ، متماسكة ، شديدة الترابط .

١ ــ **أما تعبيرها عن نفوس الأشخاص** ، فيعني ان الروائي ينتخب الحادثة انتخاباً حدسيّاً ، أو فكرياً ، بحيث تكشف لنا حالة جديدة أو أي وجه من وجوه التطوّر في الأزمة التي توثق اشخاص الرواية ، بعضاً ببعض . والرواية ، من هذا القبيل ، لا تَنسخ الواقع نسخاً ، ولا تقرره تقريراً ، وهي لا تثبتُ كلّ ما يجري فيه ويطرأ عليه من أحداث ، بل تنتخب منها ما يتصل ، من جهة ، بالحقيقة الواقعيّة ، ويرتبط في الآن ذاته ، من جهة ثانية ، بمصائر الاشخاص المتحابكة في الرواية ، يختار الحادثة التي وقعت بالفعل أو التي هي قابلة للوقوع ، على أن تكون متولّدة من حركة داخليّة في النّفس أو أن تكون مولّدة لها .

تطبيق : لو نظرنا إلى هــذه المقطوعة ، لتبيّن لنا أنها تحفل ، على اقتضابها ، بكثير من خصائص القصّة الفنّية ، في طبيعة الحادثة وحسن توقيعها وارتباطها ارتباطاً خارجياً بالواقع ، وارتباطاً داخلياً بتطوّر الأزمة في نفس البطل .

١ ــ فهو إذ يعرض للتحوّل النفسي الّذي طرأ عليه يصوّره لنا « رابضاً ، جلّ نهاره ، على عتبة المخزن الّذي استقلّ من زمان بعتالة بضاعته ، الغليون لا يفارق شفتيه ، ضهّارته قد تهرأت ، وعصبة رأسه قد تهلهلت وهو لا ينفكّ ينكت الرّصيف بشرشوره». هذه الملاحظات الواقعيّة الحسيّة تتخذ قيمتها من اتصالها عبر سلك نفسي بما يجري في وجدان هذا الحمّال. إنها تجسيد للهم والغمّ ، يتمضّع بهما كآبته ويأسه . والكاتب لم يذكر تهرؤ ضهّارته وتهلهل عصبته ، إلاّ لأن ما أصابهما من دلائل الاهمال والخمول ليس سوى نتيجة لما أصاب نفس صاحبهما من قنوط وشعور حادّ بالعجز والانذحار .

٢ – يعالج القصّاص من خلال هذا الحمّال ، مشكلة الهرم ، وصراع الانسان مع الزّمن ورفضه الانصياع له والاذعان لحتميته القاهرة . تلك هي الأزمة الّتي تستقطب أحواله النفسية وتصرفاته . والقصّاص يتعقّبها تعقباً منذ بدايتها ، ونزوعها إلى التعقّد ، حيث تلتبس وتتجهم ، دون أن يُدرك القارىء مآلها وطبيعة تطوّرها . ومن العقدة إلى الحل النهائي ، حيث تأخذ العقدة بالانحلال والتراخي . وإن كانت الأزمة ما زالت تتضاعف وتزداد ، حتّى تنفجر وتتدمّر في النهاية .

٣ – عندما يدخل وَلده حسين ليرفع الصندوق يَصفعه صَفْعة مدوّية ويُزَمْجر : « اغرب من هنا يا كلب ، ما مات أبوك بعد » ، ثمّ ينكبُّ على الصندوق وينهضُه . وهذه الحادثة الواقعية تولّدت من الأزمة الّتي يعانيها الوالد لأن ابنـــه الّذي يحاول أن يحلّ محله يرمز إلى انتصار الهرم عليه واستسلامه له ، وهو إذ يلعنُه ويشتمُه ، إنما كان يلعن شيئاً وراءه ، ويُعلن ثورته وحقده على ذلك القدر الغامض الّذي أدّى به إلى فقدان قوّته وتفوقه وسعادته والّذي أخذ يُنذره بأن عمره قد ولّى وأنه أوشك أن يُدْرك نهاية المطاف . عندما طرد الحمّال وَلَدَه ، كان كأنما يطرد يقين البؤس الّذي آل اليه ، معلناً عصيانه اللاّمجدي على الشّيخوخة .

٤ – إلى هنا بدأت تتضح معالم الأزمة ، نامية ، متصاعدة تحت ضربات الأحداث الداخليّة والخارجيّة ، وتبلغ أوجها وغاية التعقيد فيها ، عندما يحْرن أبو بطّة ، ممتنعاً عن رفع الحمل ، ومانعاً سواه من رفعه . هويشعر بضعفه وهزيمته ، لكنّه يأْبى أن يقرُّ بهما ، وهذا ما يفسّر إحجامه البائس ، وإصراره على منع الآخرين ، إذ لو سمح لهم بأن يرفعوه من دونه ، لكان أعلن سقوطه وفشله فشلاً لا نهوض له من بعده .

٥ – يتحدّى الحمّال مصيره ، يتحدّى ابنه الّذي رمز إلى تولّى عمره وقوّته ، ويرفع برميلاً إرتدّ عنه الحمّالون ، فيلقى مصرعه ، وتتناثر دماؤه على رصيف الشارع الّذي طالما جاوره في عمره الطّويل . لقد انحصرت شخصية بقوته وزعامته ، وغدا يشعر أن حياته من دونهما صنوٌ للمَوْت ، لا يُعزّيه في ذلك ان ابنه ورث قوّته . فشخصيّتُه هي في ذاته ، كفرد ، ويخيّل إليه ان ابنه له شخصيته الخاصّة به

من دونه . كان يتهرّب من الإذعان للزّمن ومواجهة النهاية بل الموت الذي عانقه معانقة مأساتيّة فاجعة .

٦ ــ إلى جانب نفسيّة أبي بطّة ، تبدو شخصيّة التّاجر ، من خلال تصرّفه وتلهّفه المفجوع على البرميل الّذي يساوي ثمنه ألف ليرة . وشخصيّة المرأة العابرة المأخوذة بزينتها التّافهة ، إذ تثور لتخدّش حذائها تخدّشاً يسيراً ولا تأبه لانهيار ذلك الشّيخ المسكين واضطجاعه الاضطجاعة الأخيرة البائسة . أما التّاجر الّذي لازم أبو بطّة حانوته ردهاً طويلاً من العمر ، فهو ، في نزعته المادّية وأنانيتّه ، لم يفجع بسقوط الحمّال ، بل هرول يتفقد برميله ، غاضباً لسقوطه ؛ كما غضبتْ تلك المرأة لتخدّش حذائها .

ثانياً ــ حسن توقيع الحوادث : ليس للحادثة في الرواية قيمة بذاتها ، بل إنها تتخذ قيمتها من موقعها بالنسبة إلى ما قبلها وما بعدَها . فقد تكون الحادثة ، دون معنى بحدّ ذاتها أو ذات دلالة عادّية ، حتّى إذا وقّعت في موقعها ، اتخذت معنى عميقاً ، أو معاني متعــددة وأبعاداً خاصة . فلو أن التاجر هرع لتفقّد برميله ، دون أن يوقّع هرَعه ، إثر سقوط أبي بطّة ، لما كان لهرعه أيّةُ دلالةٍ من دلالات الأنانيّة والقسوة ، بل كان ذا دلالة طبيعية على حرصه

هذه الحادثة اتخذت قيمتها ممّا سبقها وممّا صحبَها ومما تلا بعدها .

ثالثاً ــ السببيّة : وهذا التلاحق والتوالد بين الأحداث ، هو ما يُدْعى السببيّة الروائية . وهي تعتمد على السببيّة الواقعيّة ، لكنها لا تقف عندَ حدودها ، ولا تأخذ بها أخذاً كليّاً ، لان الفن الروائي ، هو كسائر الفنون ، لا ينقُل الواقع نقلاً ، لأنها لم تدخل إلى نفسه ولم تُثر اهتمامه . ليس كُلُّ يجري في الواقع الفعليّ الشائع ، ينقل إلى الواقع الفنّي . والواقعيّة الفنّية هي غير الواقعيّة الحسيّة . لقد عالج الروائيُّ في هذه الأقصوصة زمناً طويلاً من عمر الحمّال ، وقد تواقع خلاله مع أحداث كثيرة ، لكن القاص لم يثبت منها إلا تلك التي لعب بها لعبة الحياة والمصير . لقد تكلم كثيراً ، وعمل كثيراً ، فلم يبق من كلامه وتصرّفه في الرواية إلا ما ولّد الأزمة أو ما تولّد منها .

ومعظم الآفات الفنيّة تُصيب الرواية الحديثة من عجز الروائي عن السيطرة على الواقع وصهره والانتصار عليه ، فيسيّره وفقاً لتطور الانفعالات التي يتبّع تطورها بدلاً من أن يتسيَّر به ، وينحدر إلى جزئيات عارضة لا معنى لها ، كأن يصف قيامه وقعوده وصعوده إلى بيته وخروجه منه ، أو إرتداءه لثيابه ، وامتطاءه سيارته أو ما إلى ذلك ، دون أن يكون لهذه الأحداث علاقة بسير الرواية ، بل ان الروائي أُخذ بها لأنّها جرَت فعلاً ، دون أن يَفطن إلى أن ما يجري في الواقع هو بالنسبة إلى الفنّان شبيه بالمادة الخام ، يقتبس منه وفقاً لغايته .

رابعاً ــ الحبكة الروائية : الحبكة الروائيّة هي أشبه بشبكة عامة تتداخل أحداث الرواية من ضمنها ، وتتنامى وتوقّع ، وفقاً للّحظة النّفسية المؤاتية لتدفع العمل الروائي إلى التطور والنزوع من بدايته إلى نهايته . وهذه الحبكة هي التي تسيِّر السَّببية الرّوائيّة ، وهي التي تنظم الأحداث ، تضُبط دخول الأشخاص إلى مسرح الرواية حين يغدو ذلك الطارىء ضرورياً لأثارة حالة أو عمل ، يسوق الرواية إلى مرحلة جديدة.الحبكة في اقصوصة « أبي بطة » تظهر في نموّ الحوادث وتصاعدها ، بعضاً على بعض ، في الدّلالة على الشّعور بالهرم الّذي انتاب الحمّال وساقه إلى نوع من التحدّي والثّورة والانتحار الباسل . الحبكة تبدو في إحجامه ثم إقدامه ، في حرنه وإمتناعه ومنعه للآخرين ، هي التي حرّكت الحمّال وابنه والتّاجر والمرأة العابرة ، وواجتهم بعضاً ببعض ، في مشاهد مُختلفة ، لتتناسج بذلك خيوطُ المصير الّذي أحكم وثاقه على عُنق أبي بطّة .

الشخص الروائي :

يمثّل الشّخص الروائي طبعاً أو حالة نفسية أو فكرة أو عقدة من الأحوال النفسيّة والأفكار ، يعانيها في مصيره ، ويَتَوَاقع معها ومع الأحداث في نفسه وخارجها . إلا أن الروائيّ لا ينظر إلى الشّخص بما يمثّله من أفكار وأحوال ومصائر ، بلْ ككائن يحيا حياته ، تنزو به نزوات ورغبات من الدّاخل ، وتعاكسه او تجاريه الأحداث من الخارج . يتولاه كجزء من الواقع ، ومن الحياة ، يتّبعه وينساق وراءه ولا يسوقه أمامه . الشّخص الروائي يتمتعُ باستقلاله النفسي في الرواية ، أي ان نفسه تتطوّر وتتفاعل مع الاشخاص والأحداث وفقاً لطبائعها ومنطقها وواقعها ؛ أما إذا اقتحم

الكاتب عليها وأراد بها ، فان الفكرة تطغى فيها على الواقع ، وتغدو أشخاصاً زائفة ، مصطنعة ، مؤلّفة في الذّهن ، بدلاً من أن تكون منتزعة من صميم الحياة . ولعلّ ذلك كلّه ، لا يعني ان تغدو الاشخاص في الرواية ، كأوعية فارغة ، تتحرّك دون معنى ودون دافع ، ودون أزمة ، بل إن ذلك يُشير إلى أن الأفكار والتصرّفات والأحوال النفسيّة ، ينبغي أن تنبع من نفوسهم ، ان تمتزج بهم ، أن تكون جزءاً منهم ، فلا تطفو الفكرة طفوّاً ، ولا تستقلّ ، ولا تعصى فنلمَحُها من خلالهم يعايشونها معايشة فعليّة .

من أين يبدع الروائي أشخاصه ؟ يُبْدع الرّوائي أشخاصه ، كما يبدع الشّاعر صُوَره ومعانيه ، بالحدس والمَوْهبة اللّذين تغذّيهما الثّقافة ، مقتبساً من الواقع ، مستفيداً منه ، يَجْمع فيه أشتاتاً من الملاحظات والرُّؤى والصُّور ، يَمْزج ما شاهده وعايشه بالفعل ، مع ما فكّر به وتخيّله ممّا هو مُمْكن الوقوع . الشّخص الرّوائي هو مزيج من الواقع الحسّي والوَهم النّفسي ، تتراكم خلاله تجارب الأديب ، وتتَطَعَّم بِشَذَرَات متباينة في وعيه ولا وعيه ، تنْصهر وتتّحد في شخصيّة حيّة ، لها طابعها الخاص ، وموقفها الواضح أو المترجح تجاه القيم والاشخاص والأشياء ، تتفاعل معها ، تؤثّر وتتأثّر ، دون ان تُفْسد كيانها العضويّ كحقيقة انسانيّة فعليّة .

عندما أراد بلزاك أن يصوّر نفسيّة المُجرمين المُحترفين ، المدفوعين بالجريمة ، والّذين كانوا يُدْفعون إلى مراكب خاصّة يعذّبون فيها ، لم يَصْطنع تلك الشّخصيّة اصطناعاً ولم يفترضها افتراضاً ، بل عايش هؤلاء في مراكبهم ، أحس أحاسيسهم ، وفكّر أفكارهم ، وعانى مصيرهم ، ثم وضع شخصيّة تمثّلهم جميعاً ، في وجدانه ، وان كانت تخْتَلف عن كلّ منهم بمفرده ؛ عبّر عن الجوهر المشْتَرك الّذي يؤلّف بين مصائرهم .

فليس من الضروري ، إذاً ، أن يكون الشخص الروائي قد وُجد فعلاً ، أن تكون له هويّة معروفة أن ينسخ الكاتب حياته نسخاً ، بل إنّ الأديب يَخْلُقُه ، جامعاً فيه أشخاصاً متعدّدين ، ممّن يعانون أزمة كأزمته أو يحيون حياةً كحياته !

الروائي يتولّى الأشخاص والأحداث في نفسه ، كما يتولّى المعلومات ، لا يبقيها على طبيعتها ، بل انها تنحلُّ في شخصيته ، وتغدو جزءاً منها ، كما يغدو الطعام جزءاً من الجسد ؛ الروائي يَغْتذي من الواقع ، تنمو فيه جذوره ، لكنّه لا يُبْقي منه إلاّ ما يَبْقى من التّربة في الشّجرة ، ومن الطعّام في الجسد . وإذا لم يوفّق الأديب في تمثُّل الواقع ، وصهره في بوتقة نفسه ، وإذابته في شخصيته بقي الواقع على غثاثته وفجاجته ، ولبث في حدود كثافته وجزئيّاته ونتوآته وأعراضه السّاقطة . ولا نرانا مغالين ، بعدئذ ، في القول بأن الشّخص الرِّوائيَّ هو شخص مَخْلوق ، يَخْلُقه الكاتب ممّا يَبْقى من واقعه في نفسه ، أو ممّا يبقى من وقائع الآخرين الشّبيهين به .

ولقد أعطت الرّواية العالميّة كثيراً من الأشخاص الرّوائيين الّذين صفّى الفنُّ طينْتَهم ، وَجلاها ، فعرّفهم على ذواتهم ، وعرّف الآخرين بهم ، وأصبحوا أشبه بنماذج بشريّة ، تخلّدت فيهم طبائع الانسان العامّة وعوامل البيئة والعصر ؛ اقْتُبِسَتْ سيرتهم من النّاس ، فارتفعت على سائر السير ، واتخذت لذاتها وجوداً انسانيّاً ، فنيّاً خاصّاً بها ، هو أعمق وأدقُّ من الوجود الواقعي المغمور بطفيليّات الحواسِّ ومظاهرها . ومع أنّها استمدّت واقتبست ممّا يُشْبه الاشخاص الواقعيين ، فإنها سَمَتْ عليهم إذ لم يَبْقَ فيها إلا جوهرهم الصّافي . والأمثلة على هذه النّماذج الرّوائية المتفوّقة لا تَنْدر ، نتمثّل منها في صدفة الاختيار بشخصيّة « دوريانغراي » في رواية اوسكار وايلد: « صورة دوريان غراي » . لقد كان هذا الفتى ذا جمال أخّاذ ، ساحر ، جعله يهيم بنفسه ، بقدر ما يهيم به الآخرون . وقد تَوَلّتْه الهواجس من دونه ، وعاد لا يهنأ له بال ولا يقرُّ به قرار ، خشيةً على جماله من أن يُصيبه الهرم ويأتي عليه . الأزمة هي تجسيد لصراع الإنسان مع الحياة والموت من خلال الزّمن ، وهو أشبه برحم عجيب يلد الحياة والموت في لحظة واحدة . فما هو الزّمن ؟ هو شيء نشاهد آثاره ولا نشاهده ، يترك على وجوه الناسِ نُدوَبهُ وتجاعيده والهرم الّذي تتراءى من خلاله ملامحُ الموت . لقد كان هاجسُ الزّمن يُطْبق عليه ويُحيط به من كلِّ جهة ، كان يقبض عليه أنفاسه ، يُوشك أن يَصْرعه إذ أيقن أنه شيءٌ

حتمي . لا قِبَل للمَرْءِ برفضه والتخلُّص من قبضته الرَّهيبة . ولا نلبث أن نرى ذلك الشَّخص قد استباحه الوَهمُ ، فتقلَّصت رُقعة المنطق في نفسه . وغدا كشلو تتقاذفه أوهام الهرم والفناء والعدم . ومع أن أديم وجهه لم يتغضَّن ولم تَعْرُهُ أيَّةُ تجاعيد ، فقد كان ينظر إليه في المرآة ، فتطالعه ظلالٌ من التجاعيد الرهيبة حول فمه ، فترتعد لها فرائصه ، وخاصَّة بعد أن أخذت تمتدُّ وتتكاثر ، حتى كست وجهه جميعاً . واختطَّت فيه نوعاً من الأخاديد الصَّامتة ، الفاجعة . ولا ضرورة للقول ، بأن تلك التجعدَّات والأخاديد كانت تقمُّصاً سوداوياً ، مأساويّاً لكابوس الرُّعب الَّذي كان يضغط على وعيه ولا وعيه ، ويُحيلُ ليلَه ونهاره إلى شريط هائل من الرؤى المُفزعة . وساوس سوداء ، رؤية للهرم بيقين العين والنَّفس ، دون ان يكون ثمّة هرم فعليٌّ . لقد وُجدَ الهَرَمُ في فكره وجوداً لا مناص منه ، ولم يستطع الرَّسم الَّذي جسَّد فيه جماله الفتيَّ الغضَّ أن ينجو من التغضن والتجعُّد . بل طفرت فيه موجة هائلة من تلك الخطوط العدميَّة الشَّاحبة . فليس ثمّة ، أي شيءٍ يَنتصر على الزَّمن . حتَّى رَسمُهُ تهرَّم وشاخ مثله، وذلك يعني بالنسبة إلى دوريان غراي ، أنَّ الفن نفسه يعجز عن الصمود في وجه التحوُّل والفساد ، خلوده خلود زائف .

لا شك أن شخصيَّة دوريان غراي لم تُوْجد وجوداً فعلياً ، لم تجرِ سيرته في الواقع الحقيقي بكليَّتها ، بل إنَّ الكاتب ابتدعه من ذات الإنسان الهارب من نَفْسه ، من مصيره ، ورعب الهاوية تحت قدَميْه . تناول ذلك وأضفى عليه من تجاربه وثقافته وأخرجه إلى الوجود إنساناً حيّاً ، يُرْهقه الغَيْب . ويرهبه التغيُّر والحركة ، ويتلقّفه الأسى الماورائي ويوري به يأساً من الخلاص . هذا الشخص ذو شخصيَّة ابتداعيَّة ألَّف فيها الأديب مظاهر القلق الانساني كلُّها ، ممثّلاً بهذه الصُّورة المجنَّحة فوق الواقع هموم الإنسان الَّذي تقرضه الدَّقائق قرضاً ، وتسعى به إلى العدم في خطى الثَّواني المتسارعة . فهو نموذج الفرد السَّجين في قُمْقم الزمن وقوقعته ، وقد خلَّصه الأديب من شوائب وجوده الواقعي ، حيث تصحب هذا الاضطراب النفسيَّ الممضَّ . نزعات أخرى ترافقه وتصرف عنه الانتباه ، وترميه في زحمة الاضطرابات العاطفيّة والفكريّة والمعيشيَّة الَّتي تَزْدحم في الوجدان . لقد عرَّى الأديب هذا الهمَّ ، فصله

عن سائر الهموم الّتي تتعاور الانسان ، فبدا اكثر جلاءً وعمقاً وأقصى أبعاداً ، بعد أن أُزيلت عنه ومن حواليه سائر الهموم .

– طبائع الشخصية في الرّواية :

١ – **الشّخصيّة الثّابتة** : كانت الرواية ، في بدء انطلاقها ، ذات نزعة مثاليّة فكريّة ، متأثّرة بالمذهب الكلاسيكي المستمد من كتاب أرسطو « poetica » وكانت النزعة الاخلاقية تطغى على الشّخص الروائي تسيّره وفقاً لسنّة لا يبرحها ولا يحيد عنها . أي أن الضّمير الخلقي كان يجانب الضّمير الفنّي في نفس الكاتب ، بحيث تتطبّع الرّواية بطابع الفضيلة ، تطهّر نفس القارىء بالشّفقة والرّعب . وقد أدّى ذلك كلّه ، إلى توجيه الشّخصيّة في اتّجاه واحد ، ثابت ، لا تلتوي فيه الخطوط النفسيّة ولا تعوجُّ ولا تتناقض عبْرَه الحالاتُ النفسيّةُ ، وتتوالد وتتقمّص بعضاً من بعض ، ممثّلة صمود النّفس وعنادها وتمزّقها وسقوطها ونهوضها من خلال سيرة الشّخص الواحد . الشّخصيّة الثّابتة ، تمثّل فكرة واحدة في صراعها مع سائر الأفكار المتجسّدة في أشخاصٍ آخرين . فهناك شخص يمثّل الحبّ وآخر الحقْد وآخر الغيرة أو الخيانة والغدر ، وما إليها ، تطغى على سلوكه في بداية الرّواية وتسلك عبر أحداثها ، جميعاً ، حتّى النهاية . تلك شخصيّة العنصر النّفسي الواحد البسيط ، لا يترجرج أو يتزعزع .

٢ – **الشّخصيّة النّامية** : وهناك الشّخصيّة النّامية المعقّدة الّتي تتشابك فيها الأفكار ، وتتناقض ، تحيا جنباً إلى جنب بضراوة وتمزّق وتناحر ، يتولّد فيها الشرّ من قلب الخير أو يتحول الخير إلى شرّ ، يصير الحبُّ إلى حقد والعفّة إلى زنى ، يسقط الأخيار ويتعفّرون ، وينهض الأشرار ويتباركون ، إنّها صورة للجزر والمد والأخذ والردّ في النّفس ، شبكة من العواطف والغرائز ، يتحطّم فيها المثال على أديم الواقع الصّلد ، ويتوق الواقع لمعانقة المثال .

ومعظم الرّوايات العربيّة تميل إلى الشخصيّة الثّابتة ، الموحّدة الاتّجاه ، المتولّدة عن تيّار الوعي ، بينما تتولّد الشخصيّة النّامية من تيار اللاوعي ، تفيض من كهف النّفس ، من بئرها المظلم .

فرواية « بداية ونهاية[1] » تعتمد الشخصيّات المائلة إلى الثبات والجمود على طبيعة واحدة ؛ حسن الأخ الأكبر يمتهن الرذيلة ، متّجراً بالمخدِّرات ، ومعايشاً امرأة فاسقة ، ويستمرُّ في سيرته طيلة الرواية ، قلّما يتجاوزها او يترّجح فيها. ومعظم الأحداث التي يتواقع معها لا تُخرجه عنها، بل تعرض وجوهها المتعدّدة . وكذلك حسنين، إذ بدا متوثّباً ، طموحاً ، منذ أن أدركه نعيُ أبيه في مطلع الرواية ، وظلّت نفسيّته تتطوّر ، عبر هذا الاتجاه ، فيعقد العزم على التخلّي عن خطيبته الريفيّة ، ليخطب من دونها ابنة الباشا . فهو من الاشخاص الّذين يودُّون ان يتسلّقوا سُلّم الحياة ، تأخذهم بهارج الرّتب والمناصب ، حتى إذا أوفوا إلى ذروته ، انهاروا انهياراً فاجعاً .

وإذا نظرنا إلى السّبب الّذي حدا بالأديب الى أن يقف ويوقف أشخاصه ، عند حدود الفكرة الواحدة والمصير ذي البعد المُنْفرد ، يتبيّن لنا أنّه عالج سلوكهم وتصرُّفهم وكأنهم يصدرون فيه عن الوعي ، عبّر عمّا فهم من سلوكهم وما تبدّى له منه .

٣ — رواية الأحمر والأسود : أما الروائيُّون الّذين يعتمدون الشّخصيات المتطوِّرة ، فيعتقدون أن ما يظهر من النّفس وما يتضح ، هو الجزء السّطحي الزائف منها ، وأن حقيقتها الفعليّة الحميمة ، مُظْلمة ، مشوّشة ، لا يقرُّ لها قرار ، لا تستمرُّ في سياق واحد ، بل تترّجح في حالة من الرّيب والشكّ ، تقف بين الصُّمود والهبوط ، بين النُّور والظُّلمة . هؤلاء يؤمنون بحتميّة اللّاوعي ، اي ان الانسان مسيّر بغرائزه وعواطفه وقواه النفسيّة الغامضة . مثال ذلك ما نشهده في رواية « الأحمر والأسود » لستندال . فالبطل « جوليان سوريل » يطالعنا في مستهلّ الرواية فتى طموحاً . يرفض أن يذعن للواقع ، محاولاً أن يعدّ لنفسه مصيراً متفوّقاً . ومنذئذ تتداوله أحداث الحياة والقدر ، ويأخذ بالتنازع مع نفسه ومع الآخرين ، وبعد أن كان طالب علم خفِر ،

---

[1] — احدى روايات نجيب محفوظ

وراهباً في دَيْر ، نُلْفيه في نهاية الرّواية — بعد أن ساقه قدره النفسي — مجرماً ، قاتلاً ، عُقِد حبل المشنقة حول عنقه ، كما كان قد عقد صليب التقوى عليها في مطلع الرواية . لقد نمت شخصيّتُه نموّاً سلبيّاً ، تطورّت من النقيض إلى النّقيض ، من الفضيلة إلى الرذيلة ، من رجل دين إلى خارج على العدالة وقوانين المجتمع . والرّوائي ، خلال ذلك كلِّه ، لم يَكُفَّ عن متابعة خطِّ التطوُّر في نفسه ، ولم يَقْسِرْه قسراً بارادة خارجيّة ، بل تركه يحيا ، ويَتَصَرَّف ، مراقباً حياته وتصرُّفه ، ونزوعه الدّامي البائس إلى الهاوية . هذه الشّخصيّة الروائيّة هي أكثر تعقيداً واعمق أغواراً من شخصيّة حسن او حسنين ، مثلاً ، في رواية « بداية ونهاية » لأنها لم تعالج وجهاً واحداً من وجوه المصير البشري ، بل وجوهاً متعدِّدة ، متباينة ، نفذت إلى ضميره المُظْلم ، فيما وراء سلوكه الظّاهر .

٤ - إمّا بوفاري : ومثال ذلك ، أيضاً ، « إيمّا » بطلة رواية مدام بوفاري لفلوبير . نراها في البدء فتاة خفرة ، تخرّجت في مدارس الرّاهبات ، وعادت لتحيا مع والدها ببراءة وسأم . ثم تُزَوَّج إلى الطّبيب شارل بوفاري ، دون أن تُوَفّق في الخروج من دوّامة نفسها وشعورها الحادِّ بالفراغ . ومنذئذ ، نُبْصر تنازعها البائس بين غرائزها الغامضة وميولها الشرِّيرة ، ومثال العفّة والبراءة . تَسْقُط وتنهار ، وتَفْقُد عفّتها وأمانتها ثم تَعْتصم وتتعفّف وتُغرق في التّقوى ، ولا تلبث ان تَتَزَعْزَع وتتداعى من جديد ، تطلب السّعادة في الرّذيلة ، فلا تُدرك إلا المرارة والنّدم ، فتفزع إلى الفضيلة ، فتحيا منها في وحشةٍ وجفاء ، فتعتقّد ، وتحار ، تَعْلو وتنخفض ، تتخلّى عن كرامتها وتعتصم بها في أعماق الذلّ والانهيار ، حتى يقودها مصيرها الحالك في النهاية إلى التهالك ، فتطلب الموت لينقذها من أنشوطة بؤسها وسمِّ حياتها . لقد تجسّدت فيها ابعاد الانسان كلّها ، صراعه مع المثل وتردّيه في الواقع ، جذوة الرُّوح وظلمة المادّة ، الملاك الشقي الّذي يطأه الشعور بالغربة والمفازة ، والشّيطان المتلمظ الشهوة ، المشرّد الأحداق الّذي يفرح بالخراب والشذوذ والموت . هذه المرأة لم تكن تمثّل مصيراً واحداً ، فكرة واحدة ، بل تمثّل الحياة كلها في وجهها الضاحك الباكي ، في سوادها وبياضها ، في كبريائها وهوانها ، في فقرهر وغناها ، في عفّتها

وبراءتها وفسقها والحادها ، إنها رمز الانسان الكامل الناقص ، الخيّر الشرير ، والّذي سدّت في وجهه دروب الخلاص ، فلم ير منفذاً له إلا الموت .

وهكذا ، فان الشخصيّة الروائيّة ، تختلف عمقاً وتعقيداً باختلاف نفسيّة الروائي وموهبته ، ونزوعه إلى الكليّة ، اي التعبير الشّامل عن حقيقة النّفس او اكتفائها بالتجربة الجزئيّة وما يطفو على لجة النّفس من زبد الأفكار وغثائها .

الاشخاص الثانويون والرئيسيون : قلنا إن الرواية هي تعبير عن الحياة بالأحداث المتجسّدة في تصرُّف الأشخاص ، يحيون بعضاً مع بعض ، في مكانٍ وزمانٍ ، يُحاول كلٌّ منهم أن يحقّق نفسَه ، مستحيياً إلى العوامل الواعية وغيرٍ الواعية في ضميره ، ومتّخذاً من الآخرين مواقف تختلف بين الرّضا والتّوافق والسّخط والنّقمة ، مؤثّراً فيهم ومتأثّراً بهم . والرواية تحفل ، من هذا القبيل ، بكثير من الأشخاص ، بعضهم رئيسيٌّ وبعضهم ثانويٌّ . الأول هو الّذي يحرّك الأزمة في الروايــة ، ومصيره أو سلوكه يشكّل الخطّ العام الّذي تنساق عــبره الرّواية . والحوادث الواقعيّة تسقط أو تثبت بالنّسبة إلى مدى اتّصالها به ، وبقدر ما تعمل على تطوير مواقفه ، دافعة أزمته إلى ذروة تتعقّد فيها وتنزع بها إلى نهاية نُدْرك بها مآل هذا الشخص . الشّخص الرئيسي أو البطل ، هو ، إذا ، العنصر المُهَيْمن على أجزاء الرّواية كلّها . وجميع الاشخاص الآخرين القائمين معه على مَسْرحها ، يتحرّكون بالنسبة إليه او أنهم لا يتحرّكون إلا ليحرّكوا مصيره ، يَلجون إلى مسرح الرواية ويخرجون منه ، بينما يبقى الشّخص الرّئيسي دائم الحضور ، ظاهراً وضمناً على مسرحها . الشّخص الرّئيسي غاية والثّانوي وسيلة ، لا قيمة لأقواله وأفعاله بذاتها . والروائي لا يُعنى بمصيره النّهائي ، لا يقتفي أثره ولا يستكمل تحليل نفسيّته وتقرير مصيره ، بل يقف من ذلك كلّه عند الحدّ الضّروري لاستكمال التعبير عن مصير الشخص الرئيسي .

الشخص الرئيسي في « أبي بطّة » : فلو عدنا إلى أقصوصة أبي بطّة ، ودرسنا أشخاصها من هذا القبيل ، لتبيّن لنا ان الشّخص الرئيسي هو أبو بطّة نفسه ، يستقطب الأحداث والأشخاص ، حول أزمته . هو مركز الثّقل والجاذبيّة .

فالحادثة التي تُفصح عن حالة من حالاته او تطوّر من تطورات نفسه تثبت و تُعرَض ، وأما التي تقع له او تقع لسواه ، دون أن يكون لها وجه من وجوه الارتباط بأزمته ، فان الرّوائي يصدف عنها . كما أن الاشخاص يتحرّكون في الرواية بالنسبة إليه ، يلبثون في الظلّ ، او وراء ستار الأحداث ، ولا يظهرون إلا في الحدود التي يقتضيها العمل الروائي المجتمع حول « أبي بطّة » . فابنه ، مثلاً ، هو شخص ثانوي ، لا تظهر نفسيته بوضوح ، ولا يبين مصيره ، ولا نعرف عنه إلا ما نتعرّف عليه ، بصورة غير مباشرة ، عندما غدا طرفاً من أطراف النزاع في نفس الوالد . أبو بطّة دائم الحضور في مسرح الأحداث ، أمّا ابنه ، فيدخل دخولاً طارئاً ، مرتين وحسب ، ثم يتوارى دون أن نعلم شيئاً عن مصيره ، ودون ان نُعنى بذلك المصير . ومنذ أن سقط والده جريح كبريائه وعنجيهته القاتلة انقطعت كل صلة لنا به . والرّوائي لم يطلعنا على ما اطلعنا عليه من سيرته ، إلا ليطلعنا من خلالها عن سيرة والده .

والتاجر والمرأة العابرة هما أيضاً شخصيّتان ثانويّتان ظهرا لحظة على المسرح ، وتواريا ، فلم نعد نعلم ما حلّ بهما ، بعد مصرع أبي بطّة . ذلك أنهما جزء من العالم الذي يتجوّل فيه البطل ، يدوران في فلكه ، ويعملان وكانهما وجه من و جوه قدره وشخصيته .

ومع هذا ، فان بعض الأشخاص الثانويين تتكامل شخصيّتهم في بعض الروايات لشدّة لصوقها بمصير البطل ، فترتفع أقدارهم في الرّواية ، وتعظم أهميتهُم ، لانهم يغدون طرفاً قوياً من أطراف النزاع في الأزمة الروائية .

ثالثاً ـ المذاهب الروائية الكبرى :

١ ــ المثالية والواقعية : النزعة المثاليّة صَحِبَتْ المسرحيّة منذ نشأتها عند الاغريق ، وقد تطعمّت بها الرواية في محاولاتها الأولى ، حيث كان الفنّ رديفاً للاخلاق يدعو دعوتها ، وينْشرُ لواءها ويبرهن عليها . والمثالية تكيّف من مصير الأشخاص وتصرّفاتهم ، لكي تتوافق مع المبادىء الخلقيّة العامّة. وقد قامت الواقعيّة كردّة على

المثالية ، تقول بأن للواقع منطقاً وحتمية خاصّين به ، تخالفان ، غالباً ، المنطق المثاليّ ، إذ قد ينتصر فيه ويتفوّق ذوو الشّرور والرّذائل ، بينما يفشل ذوو الفضائل . فسنّة الحياة ليست سنّة الثواب والعقاب ، لا تثيب الصّالحين لصلاحهم ولا تعاقب المفسدين لفسادهم ، بل إنها تجري في سياقها وفقاً لمعايير لا نواميس تحدّها وتعيّنها . وإذا ما حاول الروائيّ أن يعدّل من طبيعة الواقع وفقاً للمقتضيات الخلقيّة يفقد صلته بالحياة وبالحقيقة الانسانيّة ، فيفقد الصّدق وقدرته على التأثير ، ويغدو بعيداً عن مواصفات الواقع . الحياة تسيّر بالغرائز والميول والأهواء ، يتنازع فيها الخير والشرّ والحسن والقبح والعاهة والعافية ، ومع أن الأنسان جهّز بعقل يرشده إلى الخير والإرادة تمنحه القدرة على الاختيار والعزم ، فإنّه غالباً ما يقع صريع أهوائه ورذائله ، تنتصر فيه قوى الشرّ ، وتطغى عليه وعلى عالمه ملامح القبح والتّشويه . الواقعيّة لا تقصر الفن على الناحية الايجابيّة من نواحي الحياة ، بل تدعه يتناول النّاحية السلبيّة ، فيعبّر عن الالحاد النّفسي والديني والاجتماعي ، يصرّح عمّا تحرص النّزعة المثاليّة على كتمانه تعفّفاً وخفراً . والرّوائي الواقعي لا يحرج من وصف أقذع المشاهد وأوبقها واشدّها فتكاً وأباحيّة ، ما دامت تقع في الحياة . والواقعيّة لا تعني بذلك نسخ الواقع وتقريره وتقليده ، لأن ذلك يخلع عنها الصّفة الفنيّة . وانما هي تعني أن يتولى الروائي جوهر الواقع وحقيقته ، دون أي اعتبار لصفته الخلقيّة او اللّاخلقيّة .

وللواقعيّة ميزة أخرى رافقت آثارها الكبرى مما أوهم بعض النقّاد بان الواقعيّة هي صنوٌ للنسخيّة والتقرير . فالواقعيون يأنفون من التجريد أي التعبير بالأفكار الذّهنيّة ، لأن التجريد يضعف صلة الفن بالحياة ، يعبّر عمّا يفكر به الانسان ، بدلاً من أن يعبّر عما عاناه وعايشه ، ويميلون إلى الحسيّة التي تجعل القارىء مشاهداً للأشياء بقدر ما هو فاهم لها ومتأثر بها . وإذا ما عالجوا أزمة وضعوها في حدودها الزمانيّة والمكانيّة ، يضفرونها بالظّلال والخطوط التي توهم بالفعل الحقيقيّ . وكما انهم ينتخبون الأحداث التي تجلو جوهر الأزمة ، فهم ينتخبون من زمان الأزمة ومكانها بعض الظّواهر الجوهريّة البارزة كاطار ماديّ حسّي لها . وقد برع في ذلك الروائيّان الفرنسيّان هونوري دي بلزاك وغوستاف فلوبير ، فهما يردان الأزمة من الخارج بدلاً من أن يصدرا فيها من الداخل إلى الخارج . يلجان إلى نفس الشّخص

من ملامح وجهه وجسده ، من ثيابه ، ومما يحيط به . مثال ذلك الأوصاف التي يضفر بها فلوبير عواطف الأشخاص وأفكارهم ، كأن يمهد للقاء بين شخص وآخر بوصف دقيق للموقع ، فنشاهده قائماً أمامنا في يقين الحواس . وإذا كانت الأزمة شيئاً روحياً ، فان تلك الأوصاف هي تجسيد لها ، تمنحها الشكل والوجود الفعلي .

وهكذا ، فان الواقعيّة ليست مظهراً للعبوديّة الفنيّة ، كما يتوهم بعض النقّاد ، بل إنها محاولة لإدراك أقصى أبعاد الواقع ، محاولة لتنزيهه وتنقيته ، للغاو به دون أن تضعفه وتفسده وتتنكّر له .

٢ ـ **الطبيعية:** ظهرت الطبيعيّة في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر ، وقد نزعت بالفنّ نحو العلم في اسلوب التحرّي عن الحقيقة ، والنظرة إلى مشكلات النّفس والمجتمع والحياة نظرة موضوعيّة ؛ الطبيعيّون يعتقدون بأن العلم يعنى بالطبيعة الخارجيّة ، اي المادّة ، بينما يعنى الفن بالطبيعة الداخليّة أي النّفس ؛ وهما وان اختلفا موضوعاً لا يختلفان اسلوباً ؛ فكما أنّ العلم يتدارس المظاهر ، نازعاً من النتائج إلى الاسباب ، ومن الأسباب إلى النتائج ، يجلو علاقتها ، بعضاً ببعض ، ويقرّرها في أنظمة ونواميس عامّة ، كذلك ، فإن على الفنّان ان يعتكف على أحوال النّفس ، ليكشف الأسباب الظاهرة والخفيّة الّتي تبعثها وتؤدي إليها ، واصفاً ظواهرها وأعراضها ، منتهياً إلى نتائجها ، بحيث ينتظم النّفس في إطار عامّ من النّواميس الثّابتة . وإذا كان العلم قد اكتشف العناصر الأوليّة الّتي تتألف منها الأجسام والأجرام ، اكتشف أن الماء ، مثلاً ، يتركّب من عنصري الاوكسجين والهدروجين ، بنسبة محدّدة ، فإن الفنّ يتولّى التجارب النفسيّة كالحب والحقد والبخل والكرم ، والقضايا الاجتماعيّة كالظلم والفقر وما إليهما ، كإحدى المظاهر الطبيعيّة ، محلّلا العناصر التي تتألف منها في معادلة واضحة ، محدّدة . الفن ، بالنّسبة إلى الطبيعيين ، هو نوع من انواع علم النّفس أو علم الاجتماع ، في سياق قصصي ، تضعف فيه قوى الإنفعال الّذي يتقبّل الأشياء بالإيحاء ، وتتضاءل وتكاد ان تنعدم قوى المخيّلة ، وتطغى قوى العقل الفاحص ، المدقّق .

٣ ـ **الرواية فوق الواقعية :** نشأت الرواية فوق الواقعيّة المعاصرة ، بتأثير

الاكتشافات النفسيَّة الحديثة ؛ وهي ترى بعكس الطبيعة ، أن حقيقة النَّفس ليست حقيقةً نظاميّة ، منطقيَّة ، تجري على سنن ونواميس ، وإنما هي حالة مُشوَّشة ، متناثرة ، مختلط حابلها بيابلها ، لا وضوح فيها ولا خطوطَ ثابتة . فأحداث الرواية وأجواؤها هي فوق الواقع ، تبدو غريبة ، شاذَّة ، غير طبيعيَّة ، إذا نظرنا إليها في حدود العقل ؛ لأنها تعبير عمَّا هو فوق العقل والمنطق ، عن حرم النَّفس البعيد ، الغامض ، بكلِّ ما فيه من هذيان الحسِّ والفكر ؛ إنّها بالإيجاز تعبير عن الحياة في تخوم الحلم الَّذي تتعطل فيه سلطة المنطق والواقع .

* * *



نموذج قصصي

الصبي الاعرج

لتوفيق عواد

كل ذي عاهةٍ جبّار

كان اسمُهُ « خليل » ولكن احداً من النّاس لا يعرفُه بهذا الاسم . هم ينادونه « أعرج » حتّى كاد هو نفسه ينسى اسمه الحقيقي .

ولا أحد يعرف مَن أبوه وأُمه واين مسكنه . نكرةٌ من النّكِرات ، مشرَّد من ملاعينِ الدنيا ، قذفته الحياة قذفاً ، كالمار على رصيف يَبصق بصقةً ثم يدوسها ويتابع الطريق .

في الثالثة عشرة من عمره ، على وجهه بقع من الغبار المزمن ، وأخاديد من الذل . يجر ، طول النهار وقسماً كبيراً من الليل ، رجله العوجاء من مكان إلى مكان .

كلما خطا خطوة اندفع رأسه إلى الأمام وراء العرجة اندفاعة تكاد تخلع رأسه من بين كتفيه . وهو مُضطر إلى الدّوران في الشوراع : من شارع إلى شارع ، ومن دكان إلى دكان ، من رجل إلى رجل ، ومن امرأة إلى امرأة . . . ويمدُّ كفَّه ويبتسم ابتسامةً باكية !

رفاقُه الشحّاذون – صغاراً وكباراً – لكل واحد منهم أغنية يردّدهــا على المُحسِنين . يطلبون من الله ان يحفظ لهم حياتهم .

أما هو فلا يجيد الثرثرة . يبقى صامتاً كالأخرس ، لولا ابتسامته الحزينة ، ولولا عيناه الناطقتان بألف لغز ولغز من ألغاز الطفولة المقهورة ، ولولا يده الممتدة نصف

امتداد ، المغلولة بعبودية الفقر ، الراجفة ، الممصوصة ، كورقة الخريف ، لولا ذلك لظنه الناس صَنَماً .

والبشر يحبون الثرثرة ، يحبون الدعاء . لا يعطون الصدقة إلا بثمنها عدّاً ونقداً . ولكن الأعرج كأنما في قلبه إيمان بأن له على هؤلاء البشر ضريبة ، فلا تتحرك شفتاه بدعاء ولا بشكر قبل الاستجداء ولا بعده .

في فرن الشباك ، وعلى مسافة ربع ساعة من مشية خليل العرجاء ، كوخ حقير ، جدرانه من أخشاب صناديق الكاز ، وماركات الشركات ما تزال محفورة عليها بالأحمر والأزرق والاسود ، بعضها محفوظ سالم ، والبعض الآخر أكلت ثلاثة أرباعه السنون . وللكوخ سقف من تنك الكاز أيضاً ، وللتنكات قهقهة ساخرة عندما تهب الرياح ، وبينها ثقوب ينزل فيها المطر فيحول الكوخ في الشتاء إلى مستنقع .

والأعرج ، ليس وحده فيه ، بل هو تحت حماية العم ابراهيم : شحّاذ متقاعد في الخمسين او الخامسة والخمسين من عمره ، كسيح ، مقصوف الظهر ، ملتـوي الذقن إلى الشمال ، بارز الأسنان ، كتله من الخرَق والعظام المحطمة ملقاة في زاوية الكوخ .

كان الليل قد اظلم واقفرت طريق فرن الشباك وكان الأعرج يمشي على حافة الطريق . كان عليه ان يصل . استقبله العم ابراهيم ، حسب العادة ، هاشاً بوجهه وراء قنديل الزيت قائلاً : ادن مني لأرى ، هات الحساب !

وكان العم ابراهيم على طراحته في الزاوية ، مسمراً عليها ، لا يستطيع حراكاً إلا بيديه ، فهما له رجلان ايضاً ، فحمل الأعرج القنديل وجاء به فركع امام الطراحة ، وأخذ يعد القروش واحداً وراء واحد ، ويفتش في قعر جيبه وينفضها ليؤخر غضب العم ابراهيم . لكن العم ابراهيم كان واقفاً على كل حركة وسكنة من الصبي ، فارسل اليه نظرة من عينيه الحمراوين ، المدورتين ، يكاد يلتهمه بها التهاماً ، وصاح به :

— سبعة وعشرون قرشاً من اول النهار إلى آخره ! انت تلعب كل الوقت يا ابن الملعون . لك إذن ثلاث وعشرون عصا . حساب مضبوط .

وكشّر ، ولوى ذقنه إلى الشمال فوق ما لواها الله ، ولبث منتظراً الأعرج . وكان الاعرج يعرف ما يجب عمله في مثل هذا الموقف : كل قرش ينقص عن الخمسين بعصا . والعصا معلقة في الحائط . فنهض من ركعته مطيعاً عبوديته ، وجاء بالعصا فسلمها إلى العم ابراهيم، ووقف أمامه مكتوف اليدين. فرفع الجلاد عصاه السوداء السمينة وطفق يضرب بها الصبي . والأعرج يعد العصا بصوت عالٍ : واحد ، اثنان ثلاثة ، خمسة . . . تسعة ، وهو يخنق الصراخ خنقاً .

ذات يوم رجع الأعرج إلى الكوخ مطروداً من الشوارع . كانت الحكومة قد سنت قانوناً يمنع التسول ، فلقيه شرطي فظ وضربه بالكرباج على قفاه قائلاً :
ممنوع ! . . . ممنوع مد الايدي من الآن وصاعداً ! ممنوع طرق الابواب ، وإيقاف المارة والدعاء بطول الاعمار .

على ان العم ابراهيم كان مطلعاً على كل شيء . ولما عاد خليل إلى الكوخ سامحه بالثماني والاربعين عصا وقال له :

— ستكون بعد اليوم تاجراً . . . كما تريد الحكومة . !

وأصبح خليل تاجراً . لقنه العم ابراهيم كل شيء ، اشترى له صندوقة صغيرة ودله على دكان حلويات في « الناصرة » وأوصاه أن يملأ من الدكان كل صباح صندوقته هذه بقطع « الكاتو » ويدور في المدينة تاجراً .

ولكن العم ابراهيم أوصاه بوجوب بيع الثماني والاربعين قطعة كلها . ولما انقضى نصف النهار ورأى الأعرج انه لم يبع إلا سبع قطع حط صندوقته على رصيف شارع « المعرض » وأحس بحاجة شديدة إلى البكاء .

على ان القدر كان يخبيء للأعرج الصغير — لبصقة الحيـاة على الرصيف — أشد مما كان يتخيل هو . فلما أظلم الليل وهمّ بالرجوع إلى الكوخ ، دنا منه وراء المدرسة اللعازارية ، في ذلك الطريق الموحش ، ثلاثة صبيان ، الكبير فيهم من سنه . وما كاد يراهم مقبلين نحوه حتى خاف ، كأن الهاماً نزل عليه بانهم يريدون شراً به .

وقف الأعرج على رجله الصحيحة ، وأدار وجه صندوقته إلى حائط المدرسة ، وانتظر . فتقدم الزعيم ونظر يميناً وشمالا ، ولما تيقن من أن احداً لا يراه ، صفع

التاجر الصغير على وجهه صفعة طاش لها دماغه في رأسه . وهجم الثلاثة على الصندوقة ، ونهبوا اكثر ما فيها ، وأطلقوا سيقانهم للريح .

وحينما عاد الأعرج في المساء إلى الكوخ نال نصيبه اربعاً وثلاثين عصاً . حساباً مضبوطاً على سعر البيع .. . كما حدثه قلبه في الطريق .

ذات يوم أطبق الغلمان الأشرار على خليل في حي « الكراويا » . وأخذوا يشدون بشعره ، وأمسكه أحدهم برجله العوجاء يدقها بحجر ويضحك عليه قائلاً :

– يا اعرج ! يا اعرج !

وإذا برجل يصيح بهم مهدداً، فيهربون ، كل واحد إلى صوب ، فرفع خليل وجهه من التراب ليجد صندوقته، فاذا به امام كريم الحلواني ، صاحب الدكان الذي يأخذ من عنده بضاعته كل صباح . أحس بقلبه يكبر ، ومسح دموعه ، ونفض ثيابه من الغبار وقال :

– كل يوم يلحقون بي ويضربونني ويأكلون الحلويات .

وقام إلى الصندوقة يلتقطها ، ويلتقط الحلويات عن الارض، وقد تبعثرت هنا وهناك ولبست ثوباً من الاقذار . فقال له كريم عاقداً اجفانه بكبرياء :

– سأعطيك غيرها .

فرفع اليه الأعرج عينين كأنهما تسألان : ولكن ثمنها ؟ فقال له كريم :

قم . ما عليك . اعطيك اربع دزينات كاملة ولا آخذ منك قرشاً . وسأعلمك كيف تتغلب على هؤلاء .

وكان كريم من « القبضايات » المشهورين في الحي ، ويقال ان في عنقه دم ثلاثة قتلى . وأبناء الحي يتناقلون حوادثه ، ويهابون جانبه ، ويشدون انفسهم بظهره في الملمات . ولما ترجل كريم على «الناصرة » قاد الأعرج بيده إلى الدكان ، وأدخله إلى القسم الخلفي منه وقال له :

– ألا تعرف « البوكس » ؟

– لا !

– اجمع كفك اليمنى .

– ها ! هكذا ؟

فتناول كريم كفه وسواها له جمعاً وقال :

– إذا جاء اليك الاولاد مرة اخرى، فاجمع كفك مثل الآن واضربهم. وصوّب الضربة دائماً إلى الذقن او الانف او الخصر . افهمت ؟ اضربني لأرى !

فصعّد الأعرج إلى كريم نظرة حيية كأنه يقول : كيف اضربك ؟

– اضرب ، اضرب ولا تخف !

فجمع الأعرج كفه وهم بالضربة ، ولكن كريم تلقاها بيده وقال له :

– يجب عليك ان تتمرن . اذهب إلى هذا الكيس واعمل فيه البوكس ! .

وكان هناك كيس مملوء بالفحم ، فاخذ الاعرج يوسعه ضرباً بيديه حتّى اسودتا وكلتا . حينئذ قام كريم اليه وربت على كتفه ، قائلاً :

– تأتي كل يوم إلى هنا وتتمزن قليلاً . وانا اضمن لك انك ، بعد اسبوع ، تهزم اكبر شرير في السوق .

وشعر الاعرج بان اعجوبه من السماء ارسلت اليه هذا المنقذ ، فشرع يتردد عليه . وفي الصباح حين يأتي ليملأ صندوقه ، يمكث عنده ساعة ويذهب إلى كيس الفحم ويتمرن على البوكس بفرح يغمر قلبه ، فتلمع عيناه ، بين غبار الفحم المتطاير لمعاناً بساماً .

ذات مساء تأخر الأعرج في سوق المعرض . كان لا يزال في صندوقه ثلاث قطع . فأخذ يطوف بها من رصيف إلى رصيف ، بين اختلاط السيارات والناس والضجيج ، منادياً عليها :

– كاتو ! كاتو !

واذا باربعة غلمان ، حفاة ، نصف عراة ، مبعثري الشعور ، بارزي الصدور من شقوق قمصانهم المهلهلة ، يهجمون عليه ، وقد عرفوه . فتراجع إلى جدار احد الحوانيت ، واسند ظهره اليه ووضع الصندوقة إلى جانبه ، وشمر عن ساعديه ، ونفخ بمنخريه ، وصاح بالاولاد :

– تعالوا ! اقتربوا من هنا !

فقهقه الصبيان هزءاً . اما هو الاعرج نفسه ؟ اما هو الذي يسلبونه كل يوم ويشبعونه ضرباً ، فلا يقابلهم الا بالذل والبكاء ؟

ها ! ها ! ها ! ها ! . . .

ودنا زعيمهم ذو القنباز المشقوق بين الفخذين . دنا ببطء ، برباطة جأش ، وهمّ بادخال يده في الصندوقة . فما كان من الاعرج الا أن جمع كفه اليمنى وامسك باليسرى ناصية خصمه ، ثم ضربه بوكساً على يافوخه انطرح تحته عل الارض ، وقد سبق رأسه رجليه . فهجم الثلاثة الآخرون . فشد خليل رجله الصحيحة على بلاط الرصيف كالرصاص وانهال على الثلاثة : لهذا ضربة على انفه ، ولذاك ضربة على خصره – كما علمه كريم – فما صمدوا له لحظة حتى تفرقوا هاربين .

حينئذ رفع الاعرج انفه في الفضاء ، ولبث دقيقة طويلة سكران بالظفر ، جامداً الا دمه يفور في اعصابه ويتمشى في جسمه من ام رأسه إلى اخمص قدميه ، دم جديد ، قوي ، كأن الله خلق الاعرج خلقة ثانية .

ثم انحنى على الصندوقة ، فتناول القطع الثلاث الباقية ، والتهمها واحدة وراء واحدة ، يكافىء نفسه ، ومشى يبحث عن الغلمان الاشرار يميناً وشمالاً وخلفاً وقداماً ، ليريهم كيف تؤخذ الثارات .

مضى موعد رجوعه إلى الكوخ ، والمطر يتساقط ، ولما همّ بالصعود إلى الحافلة الكهربائية ، بعد تردد ، رآه قاطع التذاكر ، في قذارته ، حافياً ، مكشوف الرأس ، بارز الصدر ، مبلولاً كالدجاجة ، ملطخاً بالوحل ، فدفعه بيده دفعة قوية فوقع في الشارع على ظهره ، وجاء رأسه في بركة ماء وسخ ، ودخل الماء إلى فمه واذنيه ، ومرت سيارة مستعجلة على صندوقته فحطمتها شر تحطيم . . .

ومر الترامواي بأزيزه ، ومرت السيارة بهديرها وقام الاعرج كتلة من الاسمال والاوحال . ولكنه لم يبك . لم يحس بالالم . مسح وجهه بطرف قمبازه ، ورفس اشلاء الصندوقة برجله العوجاء ، محتقراً اياها ، لاعناً .

هذه المرة ، رأى العم ابراهيم من الاعرج ما لم يكن له به عهد . انكب الجلاد عليه بالعصا يضربه دون نظام اينما جاءت الضربة ودون حساب على قروش ولا قطع كاتو . ولم يعدّ الاعرج العصي وقد تجاوزت المئات . . . وخليل ، تحت الضرب ، لا يتجعد له وجه من الالم ، ولا تنزل له دمعه ، ولا تلحس يد له ضربة . مع ان العصا جاءت على عينه اليسرى وأورمتها حالاً ، حتى ثقلت في الحدقتين كقطعة من رصاص .

وكان الصبي هذه الليلة جريئاً جداً ، اعترف بكل شيء : بانه ركب الترامواي ، وحطمت السيارة صندوقته ، وأكل ثلاث قطع كاتو . ولو بقي اكثر من ذلك لأكله ايضاً ، حتى جن جنون الشحاد المتقاعد ، وود لو يستطيع نهش هذا الاعرج الملعون بأسنانه .

وكان العم ابراهيم يسب الخالق لانه بلاه بالمرض ، ولانه لا يقدر على القيام لسحق الصبي بقدميه سحقاً . . . وكان يزحف في الكوخ على قفاه ، مستنداً على يديه يغرزهما في الحضيض ، ويلحق بالاعرج من جانب إلى جانب في الكوخ ، كالقطة وراء فأرة صغيرة .

وفي ساعة متأخرة من الليل سمع الاعرج غطيط العم ابراهيم . وكان هو لا يزال سهران حاجباً وجهه باللحاف . فازاح طرفه عن عينه التي لم تجيء عليها الضربة ، ونظر على ضوء القنديل الضئيل ، فرأى رأس عمه مستلقياً وراء المخدة ، والضوء يتماوج على حاجبيه الكثيفين ، ولحيته الكثة ، وأنفه الطويل ، وشاربيه المسترخيين ، وذقنه الملتوية ، ورأى فمه مفتوحاً ، منفرج الشفتين .

وكأن انفراجهما حفز الاعرج ودعاه ، فازاح الغطاء عنه وركع على ركبتيه يريد الوقوف ، يريد الانقضاض على هذا الوحش للانتقام منه بالبوكس — كما علمه كريم — وبالعصا التي هنا . العصا التي مضى عليها سنون وهي تأكل من جلده ولا تشبع ! هذه

العصا نفسها يجب ان ترتد على الذي تعوّد حملها عليه : على قفاه ، وذراعيه ، وكتفيه .

وان الاعرج ليهم ، اذا بالعم ابراهيم يوقف غطيطه فجأة وينقلب على جنبه . فصعق الصبي في مكانه واضطربت ركبتاه ، وخيل اليه ان عمه مطلع على ما يجول في دماغه ، وانه على وشك ان يعود عليه بالعصا ضرباً على عينيه ورجله العوجاء .

وكان للعم ابراهيم ولع خاص بضرب خليل على رجله العوجاء ، صائحاً به :

— يا اعرج الملعون !

« يا اعرج الملعون ! » سمع الاعرج هذه الجملة تطن في أذنيه وتضج في نفسه ، فانحلت عزيمته — عاد إلى ثيابه العبد — وأرخى نفسه على الفراش ، وغطى وجهه قاطعاً انفاسه .

حينئذ دخل من شقوق الكوخ وملأه برق هائل ، ثم قصف الرعد قصفات متتابعة مزمجرة بعثت في جسم الاعرج رعشة قوية ، مثلجة .

ووطن الاعرج نفسه على النوم . ولكن عينيه وقعتا فجأة على صورة « رأس الهندي » — ماركة احدى شركات الكاز — فوق رأس العم ابراهيم . صورة ما تزال على احدى خشبات الكوخ جديدة — بارزة كأنها محفورة منذ يومين . والريش المحدد يحيط بذلك الرأس هالة مخيفة . فلبث الاعرج محدقاً اليها على الضوء الشاحب ، المتمايل فوق امتعة الكوخ العتيقة وعلى حيطانه ، ثم قال في نفسه :

— كم يجب ان يكون قوياً هذا الهندي !

وقام على الأثر من فراشه كالآلة ، لا يخاف ولا يفكر بشيء . وذهب تواً إلى العصا المعلقة فوق رأس عمه وتناولها بيده ، وقبضها جيداً ، ثم اخذ ينظر إلى شاربي العم ابراهيم يصعدان ويهبطان ، ويصغي إلى غطيطه يشتد ويخفت . ثم كشر عن أسنانه كابن النمر ، ورفع العصا إلى فوق ، بكلتا يديه ، وانهال بها على وجه العم ابراهيم وعلى شاربيه ضربة ، وأتبعها بالثانية والثالثة على الجبين والذقن ، قبل ان يستطيع عمه صياحاً .

ولما افاق العم ابراهيم عاجله الاعرج بضربة رابعة وخامسة وسادسة . . . بدون حساب ايضاً .

وكان العم ابراهيم تحت العصي المتراكمة عليه ، يعوي عواء الكلب اصابه الصياد خطأ ، ويتململ ، ويجدف ، ويحرك يديه وأصابعه في الهواء ، يحاول النهوض ، ولكن عبثاً .

انه كسيح !

وكان يلحق بالاعرج من زاوية إلى زاوية في الكوخ لعله ينزع العصا منه ، فيناوله حاملها الضربة عل يده ، وعلى رأسه ، وعلى بطنه ، فيشتد عواؤه ويختلط بقصفات الرعد في الخارج وقهقهات تنكات الكاز على سطح الكوخ ، في تلك الليلة الليلاء .

واتفق ان العصا لطمت القنديل بينما كان الاعرج يرفعها على العم ابراهيم متراجعاً من امامه ، فانكسرت بقايا زجاجته المسودة بالدخان وانقلب على الفراش فاندلق زيته ، فهبت النار دفعة واحدة ، ونشرت في الكوخ المظلم ضوءاً كبيراً . فكان الاعرج اسرع من بروق تلك الليلة : ركض إلى الباب وفتحه وخرج ، ثم حاول إغلاقه ، فإذا بالعم إبراهيم يهرب من الحريق ويهجم على الباب فيمسكه من حافته ، وهو يعوي ويستغيث ، لان الكوخ كان قد تحول إلى أتون .

وأخذ الصبي يشد من جهة ، وعمه يشد من جهة . ثم انحنى الاعرج على اليدين الضخمتين الممسكتين بحافة الباب ، وعضهما عضة ذاق بها طعم دمهما . فارتختا ، فاقفل الباب بالقفل جيداً ، وابتعد عن النار التي كانت حرارتها قد وصلت اليه ودخانها في انفه وعينيه .

وكان بالقرب من الكوخ شجرة من الزنزلخت قديمة العهد ، فوقف الاعرج يتقي المطر المتساقط ، وينظر إلى الكوخ تتداعى جدرانه ، وتندلع منها ألسنة النيران ، وتنقض تنكات الكاز بعضها فوق بعض بقرقعة شديدة .

وأرهف الاعرج أذنيه ليسمع صوت العم ابراهيم ، فاذا صوت مثل خوار البقر بدأ قوياً . . . قوياً . . . ثم اخذ يضعف شيئاً فشيئاً ، ثم عاد إلى الخوار أقوى منه قبلاً ، ثم هوى الكوخ هوياً واحداً ، فلم تبق له قائمة ، محدثاً ضجة غريبة تنخر الاذن نخراً .

ضجة ارتعدت لها فرائص الاعرج بالرغم من شجاعته وهول ما كان يحس به من نشوة الانتقام .

حينئذ مشى الاعرج إلى الشارع ، وهو يرسل بين الخطوة والخطوة نظرة إلى الحريق ونظرة إلى الامام .

اما الكوخ فقد صار رماداً بمن فيه . . . الا بعض جمرات تطفئها الامطار على مهل .

واما الشارع فمقفر ، ليس فيه إلا ظل الاعرج يلقيه المصباح الكهربائي المعلق على محطة الترامواي . ظل طويل ، مستقيم ، كلما تقدم الاعرج في المشي زاد في طوله واستقامته . واختفت منه العرجة . . . حتى خيل اليه ان اوله عند رجله العوجاء ، وآخره معلق بتلك النجمة المرتجفة التي انقشعت عنها الغيوم في افق السماء ! .

نقد وتحليل :

يحاول الكاتب أن يعبّر في هذة الاقصوصة عن تنازع هذا الفتى الأعرج مع عاهات ثلاث ، احداها مادية في « رجله العوجاء المبرومة إلى الوراء عند الركبة ، بحيث يدوس الأرض بابهامه المشققة » ، والثانية اجتماعية حياتية في فقره وذله ، والثالثة نفسية في خوفه من عمه وركوعه أمامه بعبودية وذلٍ لينال نصيبه من الضرب المبرِّح ، لقاء كل غرش ينقص عن القدر المعيَّن .

والقصة تجري على خطٍّ واقعيٍّ ظاهر من خلال الأحداث التي تلم بالفتى الأعرج والتي يتواقع معها تواقعاً مريراً ، وخطٍّ نفسيٍّ داخليّ مضمر ، يتأثر بالواقع الخارجي ويؤثر فيه ، ويجري على نمط تصاعديٍّ ، كثير التوتر ، بحيث نشهد ، في النهاية ، ولادة إنسان جديد ، متكافيء الشخصية ، من إهاب ذلك الفتى المتعثر بفقره وبؤسه وأسماله .

١ ــ يستهلُّ الكاتب أقصوصته بوصف الأعرج وصفاً خارجياً ، فاذا الناس يغفلون عن اسمه الحقيقي « خليل » وينادونه بعاهته ، حتى أنَّه اصبح يُعرف بها أو كأنه لا

هوية ولا تعريف له إلا بتلك العاهة التي ترمز إلى اختلاف مصيره عن مصائر سائر الناس وإلى نقصه عنهم وتشوّهه من دونهم . ومن ثمة تتضاعف عاهته الجسدية ، إذ يبدو لنا انه فتى لقيط « لا أحد يعرف من أبوه» فهو «كبصقة يبصقها المارّ على رصيف الشارع » بل على رصيف الحياة .

والكاتب في حسّه الإنفعالي بمأساة هذا الفتى ، يعمد إلى تجسيدها من خلال مشيته ، فإذا هو يخطو خطوةً « فيندفع رأسه إلى الأمام اندفاعةً تكاد تخلع رأسه من بين كتفيه » ولا بدّ له ، مع ذلك ، من ان يقضي نهاره متجولاً من « رصيف إلى رصيف ومن دكان إلى دكان ومن شارع إلى شارع » .

٢ ــ من هذا الوصف تظهر لنا طبيعة العمل الروائي بالنسبة إلى الواقع . فهو يستمدّ منه مادته الأولى ، الا انه لا يُبقيها على واقعيتها الغثة ، بل يُزيل منها الأعراض والجزئيات ويُبقي على ما هو جوهريّ بالنسبة إلى الانفعال الذي عاناه الأديب . لهذا امحت في هذه الصورة الملامح والأعمال التي لا علاقة لها بفقر هذا الفتى وبؤسه ، بينما تكثفت وتعاظمت الملامح والأحداث التي تجسّدهما . ونكاد لا نعثر في المقدمة على أي وصف أو أية حادثة لا تجلو ناحية من واقع بؤسه أو مظهراً من مظاهر مسكنته .

٣ ــ يعمد الأديب إلى توقيع الحوادث وتنظيم الحبكة باسلوب يمكنه من اظهار الوحدة النفسية في تصرف « البطل » بحيث لا يكون تصرفه ، في النهاية ، مفاجأة نفسية او سلوكية ، بل يبدو كشيء متوقع ، ممكن الحدوث . لذلك نراه يذكر أنّ هذا الشحّاذ الأعرج يخالف في تصرّفه سائر الشحّاذين ؛ فهو « لا يجيد الثرثرة ، ويبقى صامتاً كالأخرس . . . لا تتحرّك شفتاه بدعاء ؛ كأنما في قلبه إيمان بأن له على هؤلاء البشر ضريبة . . . »

والأديب لم يتحدّث عن هذا التصرّف ويشر اليه إشارة واضحة ، إلا ليمهّد من خلال هذه الثورة الصامتة وهذا الرفض الأبكم إلى الثورة الصارمة التي ستطالعنا في النهاية . وهذا الأسلوب الفني في توقيع الحوادث والتمهيد لها ، هو عمل ضروري للرواية لأن الأديب يختطّ به خطّ التطوّر النفسي الذي سيلم بالبطل تحت وطأة الأحداث ، فلا تكون الرواية عرضة للمفاجآت المدهشة المستغربة .

٣ – يعتبر وصف الكوخ في تهدّمه وحقارته استكمالاً للصورة الحسيّة والنفسيّة التي يحاول الأديب أن يوحي بها . وقد أدرك الذروة في ذلك إذ قال : « جُدرانه من أخشاب صناديق الكاز ، وماركات الشركات ما تزال محفورةً عليها بالأحمر والأزرق والأسود » .

وعندما يلجُ الفتى الكوخَ يرى بؤسه مجسداً في وجه العم ابراهيم ، فيتطعم ويتضاعف بالرُّعب والخوف والاضطهاد . وبقدر ما نُوغل في هذه الرواية تطالعنا الأحداث التي تعظّم مأساة هذا الفتى ، فكأنها تتوالد بعضاً من بعض وتنمو باطراد حتّى توفي إلى أوج الفاجعة .

٥ – يشير الكاتب إلى طبيعة العلاقة التي تربط الفتى بعمّه بأحداث خفرة ، صامتة مع أنها عميقة الدلالة على واقعه . مثال ذلك قوله : « حمل الأعرج القنديلَ وجاء به فركع أمام طرّاحة العم ابراهيم . . . » « والعصا معلقة في الحائط ، فنهض من ركعته ، مطيعاً عبوديته ، وجاء بالعصا فسلمها إلى العم ابراهيم ووقف أمامه مكتوف اليدين » .

فالأديب يتوسّل هذه الأحداث الخارجية ، الواقعية ، ليصوّر لنا شلل الإرادة وانحلال الشخصية أمام الظلم الذي كان ينزله به الشحّاذ المتقاعد ، فهو يحيا معه رهين رُعبٍ وسجين اضطهاد وقسر . ولكي يصل بهذه الصورة إلى أقصى ابعادها ، جعل الأديبُ الشحّاذَ الشيخ « قعيداً ، مقصوف الظهر » ومع ذلك ، فهو يتسلّط على الفتى الأعرج تسلّطاً إرهابياً يكيل له فيه أعنف أنواع العذاب النفسي والجسديّ .

٦ – تتابــع القصة التطوُّر التصاعديّ ، بحيثُ تردُ الأحــداثُ اللاحقــة اكثر تعقيداً لمصير الأعرج من الأحداث السابقة . لقد كان « يتمنى ان تدوم الحال على ما هي عليه بالرغم من العذاب » إلا ان الحكومة تمنعُ التسول ، فيتحوّل من التسوُّل إلى التجارة وتغدو مهمته اكثر مشقة ، إذ يأمره العم ابراهيم ببيع اربع دزينات من « الكاتو »« وكلّ قطعة باقية بعصاً » ثم نرى مهمته تتعقّد عندما يعترض طريقه الصبيان الثلاثة ، وينهبون ما تبقّى من الحلوة ، بعد ان يصفعوه « صفعة طاش لها دماغه » .

* * *

٧ ـ إلى هنا تبلغ القصة ذروة التأزُّم والفاجعة ، وقد أوفى خطُّها التصاعديُّ إلى غايته ، وبتنا نشعر أن الأعرج يحمل صليبه على قمَّة الجلجلة . ومن ثمة يبدأ الخط الانحداريُّ ، وتأخذ الظلمة بالانقشاع ، وتتبدى ملامح الإنفراج ، إذ يطلُّ علينا وجه كريم الحلواني ، وهو شخص ثانوي كالعم ابراهيم بالنسبة إلى القصة . وقد كان الوسيلة التي توسَّل بها الروائي ليخرج الأعرج من بئر مصيره المظلمة .

٨ ـ ظهر الإنعكاس الايجابي لشخصيَّة كريم الحلواني ، منذ أن أخذ الفتى الأعرج يضرب كيس الفحم ، خارجاً بذلك من إحساسه العميق بالهزيمة والفشل والضعف ، ومن تلك الحتمية الداخلية والخارجية التي جعلته يتوهم انه شلو تافه ، ناقص ، لا بد له من ان يُنفق عمره ، متجرِّراً يحبو على حضيض الحياة ، يتعفَّر في مستنقعها الكريه . إن ثورته على واقعه ومصيره بدأت تفرِّج كربها وتتخذ لها وجوداً فعلياً ، وهو إذ يضرب ذلك الكيس « يغمر الفرح قلبه وتلتمع عيناه بين غبار الفحم » ، وذلك لانه لم يكن بالفعل يضرب الكيس ، وإنما يضرب ، بصورة نفسية قائمة ، وجه المصير والفقر والبؤس والعاهة ، او يضرب في أعماق اللاوعية وجه العم ابراهيم ، رمز ذلّه وعبوديته وبؤسه .

٩ ـ وكما كانت الأحداث تتضافر لتجسِّد واقع الأعرج السلبي ، نراها الآن تتضافر ، لتجسِّد واقعه الايجابي . وهكذا يلتقي بالعصابة التي كان يلتقي بها قبلاً ، فلا يستسلم لها ، ولا يخشى من أفرادها ، بل يضرب يأفوخ زعيمها ، فيطرحه على الارض ويمعن ضرباً بالآخرين حتى يتفرقوا كلٌّ في جهة . إنها المعركة الحاسمة التي تفصل بين ماضيه وحاضره ، بين عاهته ونقصه وعجزه وشعوره القوي الحارّ بالتكافؤ والقدرة على منازلة الاعداء والصمود في وجه العوادي . ان التململ والرفض اللذين كنا نشهدهما ، قبلاً ، في تصرُّفه انتقلا من الوجيب الداخلي إلى الفعل الخارجي .

١٠ ـ تردُ حادثة دفعه من الحافلة الكهربائية امتداداً لانتصاره على الصبية الّذين كانوا يعترضون طريقه ، وكذلك التهامه لقطع الكاتو الباقية وركله للصندوقة ، ان ذلك كلّه تعبير عن شعوره بالانتصار على نقصه وميسم الضعة الذي كان يسمه وتمهيداً لموقفه

الآتي من عمه . فهو إذ يأكل ما تبقّى من الحلوى دون خوف ويرمي الصندوقة ندرك انه لم يعد يخشى عصا عمّه وانه مزمع على ان يتحرر من عبوديته . وهو إذ يخرج من الكوخ بعد ان انتقم من العمّ ابراهيم تاركاً الكوخ يشتعل بمن فيه ، يستقيم ظله في الشارع وتستقيم مشيته كأنه بعث بعثاً جديداً .

طبيعة الحادثة في هذه القصة :

١ ــ تعتبر الحادثة في هذه القصة حسيّة ، نفسية ، تعتمد الواقع الخارجي لتعبّر عن الواقع الداخلي . وقد أسقط الأديب كثيراً من الحوادث الواقعية التي جرت بالفعل ، لانها لا ترتبط بالسياق الداخلي للحركة الروائية . فالحادثة ليست غاية بذاتها بل وسيلة للافصاح عن التجارب الداخلية .

٢ ــ ومن خصائصها ، ايضاً ، خاصة السببية والنمو ، بحيث تتولّد اللاحقة من السابقة ، كما تتولد النتيجة من السبب . والسببية هي سببية واقعية نفسيّة ، يتتابع بها تطوّر الأزمة من البداية حتّى العقدة فالنهاية . وهذه السببية المحكمة هي التي منعت الأديب من الاستطراد وأنجته من التعثّر بالجزئيات العارضة ، مظهرة الجوهر ومعرضة عن المظهر . ونكاد لا نقوى على اسقاط حادثة من حوادث هذه القصة ، دون ان نضعفها او نشوّهها او نفقدها دلالتها . والسببية في الرواية هي العماد الأول للوحدة النفسية والفنية والواقعية .

٣ ــ أما نموّ الحوادث ، فيبدو من خلال ذلك الخط التصاعدي الذي تتطور الرواية من خلاله . فالحادثة اللاحقة تتولّد من السابقة وتسمو عليها في الدلالة على بؤس الأعرج كأن الأزمة ترتفع ، بعضاً على بعض ، حادثة اثر حادثة ، حتّى توفي إلى غايتها . في البدء شهدنا الاعرج بمشيته الزريّة المشوهة ، ثم شهدنا الكوخ والعم ابراهيم والعصا وتحوّل الصبي إلى تاجر حلوى واعتراض الصبية لطريقه ، وكلّ حادثة من هذه الحوادث تظهر لنا وجهاً جديداً من مأساته وترتفع على سابقتها غلواً وعمقاً . وهذا النموّ والتصاعد هما ايضاً من ضرورات الوحدة الروائية الفنية .

٤ ــ ومن مميزات الحادثة ، حسن التوقيع ، بحيث ترد في اللحظة التي

تؤدي بها أعمق التأثير وتدرك اقصى الانفعال . فالروائي لم يجعل الاعرج يلتقي بكريم الحلواني ، الا بعد ان تفاقمت عليه اعتداءات الفتية ، ولقي من اضطهادهم شتّى انواع العذاب ، وقد جاء التقاؤه بكريم في تلك اللحظة كوسيلة للخروج من العقدة المتأزّمة وبدء النزوع إلى النهاية الايجابية ، بعد المقدمة السلبية . ومثل ذلك حادثة دفعه من الحافلة الكهربائية وركله للصندوق . فهي ترد في اللحظة النفسية المؤاتية ، بعد انتصاره على الصبية ، لتدل على تحرره من ضعفه وعزمه الاكيد على الثورة والتمرّد والعصيان . فهو إذ يركل الصندوق ، يتراءى لنا ، في الآن ذاته ، انه سيتصرف مع عمه ابراهيم تصرّفاً مشابهاً ، لان الصندوق الخشبي ، لايمثل صندوقاً، وانما هو رمز لعمه ولعبوديته وظلمه واستثماره ، وقد علقه بعنقه كنير ثقيل او كوثاق مادي نفسي .

الاشخاص في هذه القصة :

١ ــ يقوم البناء الفني لهذه القصة على شخص رئيسي هو الاعرج ، الذي يجري سياق الحوادث من حوله ، او ينطلق منه ويعود اليه . فهو يستقطب الأحداث . ويحرّكها . وهناك شخصان ثانويان هما العمّ ابراهيل وكريم الحلواني . والروائي يتمثل بمثل هؤلاء الاشخاص ليمكن الشخص الرئيسي من أن يعبّر عن نفسه ، عبر التصرّفات التي يتنازع بها معهم .

ومن هذا القبيل ، فان العم ابراهيم يمثّل الواقع السلبي الذي يثور عليه البطل ، وكريم الحلواني يجسّد الواقع الايجابي المثالي الذي يريد ان يحققه . الأول يشدّ بالبطل إلى الأسفل ، إلى الحضيض ، والثاني ينهض به إلى أعلى . انهما رمز ذات البطل الفاشلة ، البائسة ، من جهة ، والذات القوية ، المتعافية ، من جهة أخرى .

والفرق الجوهري بين الشخص الرئيسي والشخص الثانوي في الرواية ، هو ان الشخص الثانوي لا يحرّك السياق العام لتطوّر الرواية ، كما أن الروائي لا يعنى بنهاية مصيره ، بل يلجأ اليه ، في جزء من الرواية او اكثر ، ليُفصح عن نفسية البطل ويمكنه من ان يقف مواقف خاصة تعبّر عما يعتمل في نفسه . والروائي لم يصف احتراق

الكوخ ليخبرنا بموت العم ابراهيم ، وإنمّا اشار إلى ذلك اشارة واضحة ، لأن موته مرتبط أشد الارتباط بتحرر البطل وتخلّصه من عاهاته النفسية والجسدية . لقد كان موته وسيلة لا غاية . اما كريم الحلواني، فيظهر على مسرح الرواية كملاك رحمة كما ظهر العم إبراهيم شيطان بؤس ، وقد أطلّ تلك الاطلالة ليحرّك العمل الروائي إلى نهايته ثم نراه يتوارى ولا ندرك عن مصيره اي شيء .

* * *

الاقصوصــــة :

نموذج من مارون عبود
وجوه وحكايات
دايم دايم

ليلة « الغطاس » ليلة خصبة تحبل فيها العقول بالأحلام والأماني ، فتلد العجائبُ والغرائب ، وهنيئاً لك يا فاعلَ الخير .

تربّع الخوري نصرالله ، في تلك الليلة ، عن يمين المَوقدة ، وتَقَرْفَصَتْ قبالته خوريتُه ، كأنها قفّة ثياب .

الخوري معبّس حيران ، تارة تمشّط لحيته بأصابعه الطويلة ، وطوراً يحكش النار وينفخُها ، فيتطاير الرماد في سماء العليّة ، ثم يستقرّ أجلى ما يكون على جبهته ، وقاوُوقه[1] ، والبلاس[2] ، فتصُرّ الخورية فمها المتكرّش ، فيصغر حتى يصير كالخاتم ، تتذكّر كم حفّت ثياب الخوري ، ليظهر نظيفاً ، يوم عيد الغطاس ، فتَتَنَهّد وترقص على شفتيها كلمة ، ثم تتوارى ، فتنفض ثيابها وكوفيّتها بتأفّف كأنه توبيخ لَبِق للمحترم العَكِش[3] ، ولكنه لا يحسّ .

بماذا كان يفكر الخوري في تلك الساعة ؟ أبِنَسْله المقْطوع ؟ فهو ، علم الله ، مؤمن بأنه ابن الكنيسة ، ومن ابنائها ذرية واحدة لأب واحد هو المسيح ، فسيّان

---

١ — القاووق : رداء الراس للكاهن .
٢ — البلاس : الحصير : .
٣ — العكش : القليل الترتيب .

عنده أعقَبَ[1] أم لم يُعقب . ثم ماذا يرتجي ابن الثمانين من امرأة تحبو إلى السبعين ؟

لو كان علمانياً لترقّب الموت فضّاض المشاكل، ولكن الخورية كالصّنوبرة، إذا قطعت لا تفرّخ . . . يحيّر الخوري إذَنْ ؟ وما يشغل باله ، وهو الحاكم المُطْلَق ، وليس على الرعية إلا الطاعة ؟ أنقول إنه مؤمن كالعوام من الناس بمزور « الفادي » على بيوت النصارى، ومن يعمل ساعة مروره عملاً دام عليه، إنْ حَسَناً فحسَناً، وإنْ سيباً فسيئاً .

كل هذا تخمين . أما الثابت، فهو أنّ الخورية لم ترَ زوجها قطُّ كما رأته اللّيْلة. حاولت أن تُنَبِّهَه ، فقامت إلى مغزلها ، هاتفة : يا يسوع ! ثم جاءت به عن من يمين مخدّتها وقعدت قائلة : يامريم ! ولكن بلا جدوى . الخوري في دنيا غير هذه الدنيا . فانكبّت اخيراً على نفش الصوف وغزله ، غير منفكّة عن التأمّل في خوريها المنتصب أمام وجهها كالوتد .

وبعد صمْت طويل فتح الخوري فمه وقال : كم رطلاً عجنتِ ؟ .

فتنهّدت الخورية وأجابت : أربعة أرطال .

فقال : قليل . الضيعة كلها عندك الليلة .

فقالت ، وهي تَعُدُّ على أصابعها : القمح ، والحمُّص ، والتين ، والجوز ، واللّوز ، والزبيب .

فاجابها بهدوء مرح : عادتك يا مبيّضة الوجوه ، احسبي حساب الضيعة كلها . أطعمي ولا تبعزقي .

فأجابته وقد هزّها ثناؤه : ما عليك ، عندنا خير كثير ، وبركتك تغنينا عن كل شيء .

فحنَا الخوري رأسه اتضاعاً وقال : أنا خاطيء يا خورية .

---

[1] – أعقب : أنجب ولداً ...

فحسبت أنّ خطايا رجلها تتراءى له في هذه الليلة المباركة ، فانغمّت وسكتَتْ .

وعاود الخوري الصمت ، فأخذ يعدّل النار وينفخها ، فيتطاير الشرار من أرومات التوت التي توقد خصيصاً لليلة الغطاس . ومرّت فترة لا نَفْخَ فيها ، كأنما كانت استعداداً لعاصفة أثارها الخوري من الموقدة ، فأخرج الريح من البابين . . . وذرى الرماد .

لم تُطِقْ الخورية ، فقالت بنبرة تخالطها ابتسامة مرة : وسّخت الدنيا يا خوري ، توقّ ثيابك .

فانبسط وجهه اعتذاراً ، وطلب السراج ، فنهضت على الأربع ، فقال لها مداعباً : قصّرتِ يا خورية . فاستضحكت ، ومشت وهي تقول : نشكر الله ، بيّن الخوري سنهُ الليلة .

وأجلست المسرجة عن يمينه وقعدت في مَبرَكَها تغزل .

حوّل الخوري وجهه نحو الشرق ، وركع يصلّي . ثم نظر شزراً فرآها تغزل ، فتنَحنَح ، ثم آحَّ الأحَّة المعهودة ، فحلّت محل المغزل مسبحة « وردية » طول الحَبْل .

وأخذ الناس يتوافدون عل بيت الخوري ، فجلسوا صامتين .

لم تكن تخرج كلمة إلاّ من أفواه الأطفال ، فتحبسها الأمهات في تلك الأكمام ، ولا يفلت منها إلا القليل ، وإنْ أبطأوا عن أسكات طفل جأرَ[1] الخوري وهمَرَ[2] ، فيُسد فم الصبي سداً هرمسياً[3] .

وأطبق الخوري شحيمته[4] وتحرك للقعود ، فمسّوه جميعاً بصوت واحد ، وتكرّموا حوله يُقبّلون يده – والمورد العذب كثير الزحام – فاصطدمت الرؤوس بالرؤوس

---

١ – جأر : هنا حدق بقوة .
٢ – همر : أرسل صوتاً غامضاً دلالة على الانزعاج .
٣ – هرمسياً : بقوة .
٤ – الشحيمة : هنا كتاب الصلاة .

كأكر البليار . لم يرتدّوا حتى باسوها ، جميعاً ، ثم قعدوا ، سكوتاً ، ينتظرون كلمته فقال لهم : هذي ليلة شريفة ينتظرها الناس كلّ عام مرة . هي تذكار حلول الروح القدس على المخلّص في نهر الأردنّ . طوبى لأنقياء القلوب ، فإنهم يعاينون إلله ، كما قال مخلّصنا وإلهنا له المجد . هل أنتم مستعدون يا أولادي المباركين ؟ .

فأجابه الذين لا يفكّرون بزلابية الخورية : نعم يا معلمي .

فقال الخوري بتواضع : هذا ما أتمناه لي ولكم يا إخوتي .

وجرّأهم عليه تلطّفه في الحديث ، فذكروا له رَجُلاً طرده من الكنيسة لأنه وشوش جاره فيها ، فغفر له ، وأدخلوه .

وعاد الخوري إلى سهوته ، وانطلقت ألسن الرعية في الحديث عن شؤونهم القروية ، فلم ينسوا شيئاً منها . أما عيونهم فكانت في الغالب تتجه صوب المعجن والقِدْر . ولما أتت الساعة تحلحلت الخورية من موضعها لتضع المعجنة على طرف المصطبة ، فامتدّت لرفعها عشرون يداً وشمّرت الصبايا عن أذرعهن يقرّصن العجين .

وعلا صراخ الزلابية في المقلى ، وأخذ الصغار ينتشون ما في أيدي الأباء والأمهات . وألهاهم انتظار النوبة عن الحديث — وعند البطون تضيع العقول — فظل منقطعاً حتى قالت صبيّة ، وهي تمطّ قرن زلابية فوق المقلى : عجينك تخّ يا عمّي .

فأجاب شابٌ في نفسه شيء من تلك البنيّة : إذا كان عجين الخورية لا يتخّ ، فعجين من يطلع ؟

فأعجبت الكلمة الجمهور وكان الإيمان بالعجيبة الأولى[1] . وامتلا البيت غبطة ورائحة زيت .

واستلذّوا زلابية الخورية المقرفلة مغموسة بالدبس فذكروا « الدايم » الذي يأكلون على ذكره ، فقال واحد : هنيئاً لمن يركع الليلة على السطح ليباركه المسيح بمروره .

---

١ — يعتقدون ان العجين غني عن الخمير في هذه الليلة ، وهي ليلة تجديده عندهم .

فأجاب شاب : لا تفوتنا هذه النعمة ان شاء الله .

وصاح شيخ رَعْشَن[1] من الزاوية : يانسوان ، الليلة يتركون خلايا الطحين مفتّحة ليباركها الربّ .

فتنبهّت لذلك امرأة خلّتْها مسدودة ، فصفقت كفاً على كفّ ، وهرولت إلى بيتها ثم عادت تلهث ، خائفةً على فوات شيء من زلابية العيد .

وعلى ذكر الخمير قالت امردة انها علّقت عجينتها بالمشمشة ، فأجابها الرعشن ، راوية أخبار الدايم : لا يا أم يوسف ، هذا غلط . المشمش يركع . علقيها بالتينة أو التوتة . التوت متكبر لا يسجد . والتينة حاقدة على المسيح . . . لأنه لعنها .

فقال : نعم ، الخروبة تقول للرب : حبلى ومرضعة على كل كتف أربعة .فأعجبوا بفصاحته ، وصدّقَتْ كلامه امرأة علقت عجينها بالمشمشة عام أول ، فتلوّثث بالتراب . . . فأسرعت أم يوسف لتنقل عجينتها إلى التينة .

وكان الزيت يغنّي ، والعجين يرقص ، والناس يأكلون ويتحدثون ، والخوري غارق في بحرانه كأنه لا يرى ولا يسمع ، والخورية تتعجب كيف لا يأكل قرناً من زلابية العيد مع أنه يموت عليها .

وكان الامتشاط في التبّان[2] بعد قلي الزلابية ، فتطاير الشرار من رؤوس بعض البنات وتراكض الساهرون ليروا ، والتفت الخوري التفاتة غير كاملة ، ولم يتكلم .

وجاء دور القمح والحمُّص المسلوقين ، فصبَّت الخورية في صحون الفخار الصفراء ، وأعطت كل كومة صحناً ، فأقبلوا عليها يغرفون ، وقال شاب فمه محشو: مرّ الدايم في زي فقير على مرأة تسلق قمحاً ، فقالت له انها تسلق بحصاً — أي حصى —

---

١ — رعشن : أي كثير الارتجاف .

٢ — التبان : مستودع علف البقر ، كان موضعه في مسكن الفلاح اللبناني يوم كان الخوري كالناس يفلح ويزرع .

فدعا عليها . ولما كشفت قدرها امتلأ بيتها حجارة ، ولو لم يصلّ الخوري على الباب طمّت الحجارة الضيعة . . .

فأجابه ثانٍ : وبالعكس حصل لامرأة فقيرة ، ولكنها بنت أوادم ، فأكل أولادها من الحَوْل إلى الحول .

وتذكروا عجائب لا تحصى . أما الخورية ، فكانت تغمز حبقوق ليحدّث الخوري ، فقد شغل بالها سكوته الطويل .

فلبى حبقوق الذي هو على سنّ الخوري وسأله : ما قولك يا معلمي ، البحر يحلو الليلة مثلما خبرونا ؟

فلم يُجب الخوري ، وظل ناظراً إلى الباب الذي يفتحونه خصيصاً ليدخل منه الدايم ، ولا يدعو على البيت بالتسكير إلى الأبد .

فقال روحانا ، وهو ابن ستين وما فوق : مؤكد عند نصف الليل تماماً . أعرف كثيرين جرّبوا وشربوا فكان أحلى من الدبس .

ونكعت الخورية حبقوق ليسأل الخوري سؤالاً آخر ، لأنها أعتقدت أنّ الله ربط لسانه كما عقد لسان زكريا[1] في الهيكل . فقال حبقوق بصوت عال : خوري نصرالله أين أخبارك الحلوة ؟ ما سمعنا منها شيئاً ، الليلة .

فنظر اليه الخوري نصرالله نظرة مفلطحة ، ولم يتكلم . فراع الخورية منظره ، وأيقنت انها سترزق ولداً في الستين ، وقد يكون عند الله يوحنا آخر . ولماذا لا ؟ فالانجيل يقول : ليس عند الله أمر عسير . وهذا الخوري مربوط اللسان ، وهو كاهن مثل زكريا ، والخورية عاقر كأليصابات ، ونقية طاهرة مثلها .

أما الجماعة فلم يدركوا شيئاً مما يحدث ، وأفاضوا في حديثهم عن « الدايم » لأن ساعة مروره قربت . فقال واحد : طلبت بنت كسيحة من سيدنا يسوع المسيح أن

---

١ — زكريا : كاهن من العهد القديم ، تراءى له الله في الهيكل ، وربط لسانه عن النطق حتى يتم وضع زوجه اليصابات التي حملت بعد أن كانت عاقراً وطاعنة في السن .

يعمل واحدة من يديها منجلاً ، والثانية فرّاعة (فأساً) ، فقبِل طلبتها ، وخلصت من الذين يعذبونها .

وقال غيره : كان لواحد عمّة اسمها خرستين غنية بخيلة لا يستنتج منها شيئاً ، فقالت له : اطلب لي طلبة من الدايم . فقال : يا دايم المجد والطهاره صيِّر عمّي مثل الكارة . فسأله شاب : صارت كارة ؟ فاجه بإيمان : وأية كارة ! فمال ذلك إلى جاره وقال له : هيّنة عليك . اطلب الليلة من الدايم يعمل عمتك مثلما تريد واسترح من دينها .

وبينا الشباب يكسرون الجوز واللوز ، والشيوخ يضغضغون[1] الزبيب والتين ، فرّ الخوري إلى الباب بغتة ، فماج الجمهور متعجباً من فرّته الغريبة . وتبعه بعضهم ثم عادوا معه يسألونه عما رأى ، ولكنه لم يتكلم ، فتحرك الجنين في بطن الخورية . . .

وبعد سكوت غير قليل قال كبير القوم قوموا يا جماعة ، الثريّا مالت فودّعوا كما سلموا .

وتعلق نظر الخورية بشفتي الخوري ، وإذ لم يتكلم شعرت أنّ بطنها انتفخ كأنها في شهرها السابع . فمدّت فراشها ونامت تتوقّى الطرح والإسقاط . . . ولكن الخوري بدّد حلمها الشهيّ حين صاح بالناس من الباب : القدّاس نصف الليل .

فأخذت الخورية تتململ، وتفحّ في فراشها. سألها الخوري عن مصيبتها، فما ردّت جواباً ، فتوهّم أنها آسفة على ما أنفقت لأن حاشية الخوري رقيقة ، فتركها وقعد يصلّي صلاة « الستار والليل » . ثم اتكأ قرب الموقد فغفا . وتراءى له الطيف الذي مرّ ببابه مند ساعة ، وسمع دقاً على الباب ، فاستيقظ مذعوراً يرسم إشارة الصليب ويغمغم . وهبّ إلى قنديله يشعله ، وتلفلف بجبته ، وقبل أن يمشي إلى الهيكل ، نكز الخورية بعصاه ، فقعدت تتمطّى .

ولم يبتعد عن البيت بضع خطوات حتى أخذته أفكار غريبة ، ورأى رؤى مخيفة ، فمات فزعاً . . . وهم بالرجوع إلى البيت ولكنه تجلّد ، وأكثر من إشارات الصليب

---

١ – يضغضعون : ينقمون .

والصلاة ، فاشتدّ عزمه وتبدّد كل شيء . .. وبلغ الكنيسة غير مصدّق أنه فيها ، وتعلّق بحبل الجرس ، فدقّه بعد عناء بضع ضربات وصعد إلى الخورس ، وهو يرتل الأناشيد البيعية ، ليتشجّع .

أوقد السُرج والشموع بيد ترتجف وجلد يقشعر . وكان كلما شجع نفسه ازداد خوفاً ورعباً .

وانتقل أخيراً إلى زاوية الكنيسة الشمالية ، وأخذ يقلّب الكتب البيعية مفتشاً عن رتبة الغطاس وقدّاسه ، لعله ينسى مخاوفه ، فاستوى امامه شاب غريب فيه ملامح من يسوع . فصاح الخوري بالسريانية : « بار حايو داكاس بت ميته » فمدّ الشاب يديه نحو الخوري مفتوحتين . فزاده إيماناً بأنه المسيح ، فخر أمامه ساجداً ، وأُغمي عليه .

وأقبل الشمامسة الذين يلبّون دعوة الجرس قبل الرعية ، فرأوا الخوري نصرالله منبطحاً على البلاط كالميت . فأسرع أحدهم إلى الماء ينضحه به ، وأحرق آخرُ رقعةً ادناها من منخريه ، وقرع ثالث الجرس قرعاً عنيفاً ، ثم دقه الضربات المعلومة بين الأهالي للاستغاثة ، فانصبّوا على الكنيسة كالسيل ، وكانت الخورية آخر من جاء .

رأت زوجها صريعاً فانحنت فوق رأسه تولول وتبربر : راح الخوري ، يا ويلي ! مات ، مات خوري نصرالله . يخرب بيتك يا عزرايل . ومطّت ياء عزرايل ولامه مطّاً طويلاً جداً ، انتهى بنتف شعرها ، وقعدت تزحر وتطحر[1] . وأخيراً أرسلت صوتاً أرعب السامعين : خرب بيتي يا ناس . يا حسرتي عليكِ يا خورية نصرالله !

ففتح الخوري عينيه ، ولكنّه ، لم يتكلم ، فهدأت الخورية وعاودها ، حالاً ، الإيمان بالحَبَل ، وآمنت أكثر من ذي قبل ، لأن ما اصاب الخوري أصاب زكريا تماماً ، وقي الهيكل ، وعن يمينه أيضاً . . .

وأشار الخوري بجُمع كفه إلى الناس ، فتهللت الخورية وكادت ترقص . . .

---

١ — تزحر وتطحر : ترسل أصواتاً خشنة .

وبعد قليل غمغم الخوري بعض كلمات ، ثم انفكَّ لسانه فخبَّرَ الشعب كيف رأى الدايم أول مرَّة في البيت عندما فرَّ إلى الباب . ثم كيف ظهر له في الهيكل وعاينه وجهاً لوجه . فسجدوا شاكرين الله إلا الخورية ، فالرؤيا لم تعجبها لأنها كانت تحلم بأخرى. غير أنها عادت فقنعت قائلة في قلبها : تقبر الأولاد ، السلامة غنيمة .

وبعد قليل ، نشط الخوري وشعر أنَّ شبابه يتجدد كالنسر . فأقام قدَّاساً صارخاً رناناً بوجه يقطر منه الإيمان ، واحتفل برتبة الغطاس احتفالاً دام ساعة وأكثر ، فكان يمغِّط الترانيم والتهاليل ، وإن رأى من شماسه فتوراً أو تراخياً غمزه وانتخى ، ثم ختم القداس بما يشبه رقص داود أمام التابوت .

عند الضحى طاف في القرية يرشّ ماء الغطاس في البيوت ، فاستقبلته الرعية بإجلال وفرح عظيمين. إنْ قعد قعدوا حواليه، وإن مشى مشوا خلفه، فعاد إلى بيته عصر النهار فارغاً دلوه من الماء ، ولكنه مليء بشالك وانصاف بشالك وزهراويات وأرباع مجيدية ، فقد أجزل الجميع عطاءه حتى الأرامل . وابن المذبح من المذبح يعيش .

وتناقلت الألسن خبر العجيبة العظيمة ، فجاء الزوّار من أماكن بعيدة يلتمسون البركة والدعاء . ومن لم يجد الخوري اكتفى بمقابلة الخورية وسمع من فمها حكاية « الدايم » . وكثيراً ما كانت تهمّ بقص حكاية حبلها ، فتبتسم ابتسامة قليلة ، ثم لا تقول شيئاً .

حلّت على أبينا الخوري نعم « الدايم » فصار نافذ الكلمة عند الله ، تنتظره الجماهير في المناحات، ليفوزوا بلثم يده الطاهرة، وتحلّ بركته عليهم. وأمسى يصلّي على الماء فيطرد الفأر والجرذان والحيات ، ثم عظم سلطانه الديني ، فأضحى يبارك الأرض المجدبة، فتستغني عن السماد ، ويركض نباتها طلوعاً .

* * *

وبعد شهر جاء عيد مار مارون ، فطلب الخوري نصرالله الكأس الذهبية فلم يجدها ، فطرّ عقله ، ولكنه تجلّد وقدّس قدّاساً وجيزاً استغربته الرعيةُ ، وظنّت الخوري مريضاً . وجدّ في البحث سراً عن مرتكب الجريمة العظمى، فلم يوفّق .

ودرى أهل القرية بسرقة الكأس المخصص بها عيد أبي الطائفة والميلاد والفصح فطوّلوا ألسنتهم كثيراً ، حتى استخفّوا بقديس الضيعة واتّهموه بالعجز والشيخوخة ، لأنه لم يخنق السارق، قبل أن امتدّت يده إلى بيت « الجسد » .

وبلغ الخبر الكرسي البطريركي ، فرشق السارق « بالحرم الكبير » الذي يخرق العظام كما يخرق الزيت الصوف . وتلاه الكهنة في كنائس عدة بيوم واحد . فبات المؤمنون يترقبون عودة الكأس، ولكنها لم ترجع . . .

وفي التاسع عشر من آذار — عيد مار يوسف — دخل الضيعة غريب راكب بغلة ، فأطلّوا من الأبواب على وقع حوافرها . وتبعه — كعادتهم — نفرٌ منهم ، ودخلوا وراءه بيت الخوري . فعلموا من حديثة انه رسول الوكيل البطريركي : الخوري بطرس ضو ، وان الكأس قد وُجدت ، فزّرعوا الخبر في القرية .

وما بدّل الخوري ثيابه ولبس جبّته الزرقاء حتى كانوا كلهم متجمعين حول مركوبه قدام الباب ، ينتظرون سفره السعيد ليدعوا له بالتوفيق . عدّوا وجدان الكأس إحدى عجائبه لأنه تغضّب على السارق مرتين : بعد تلاوة الحرم الكبير ، وفي ختام زياح القربان المقدّس .

وبلغ المحترم جبيل ، فاستقبله الوكيل البطريركي باحترام جزيل يليق بصاحب الغبطة ، وخبّرَه ان الكأس محجوزة عند خليل الصائغ ، وسارقها محبوس في القلعة ، وذهبا معاً ليريا الكأس والسّارق .

ولما وقعت عين الخوري نصرالله على الحرامي ، ارتجف واصفرّ : عرف به «الدايم» فأحسّ في الحال ان قوّة خرجت منه . . .

صاحب النص : صاحبه مارون عبود أحد أدباء عصر النهضة الكبار ، ولد عام ١٨٦٨ في « عين كفاع » قرب جبيل . وتلقى دروسه في معهد الحكمة في بيروت .

زاول الصحافة ثم انصرف عنها إلى إدارة الجامعة الوطنية في عاليه وتولى تدريس الآداب فيها . توفي سنة ١٩٦٢ .

لكتابته طابع خاص تظهر فيها شخصيته المرحة ونقده اللاذع ، وثقافته العالية ، وبيئته اللبنانية .

ألف أكثر من خمسين كتاباً ، طبع بعضها ، واشتهر منه : « الرؤوس ، وجوه وحكايات ، رواد النهضة الأدبية ، على المحك ، مجددون ومحترفون ، فارس آغا » ولم يزل الباقي تحت الطبع ، ومنه : « كتاب على المخده ، والعجول المسمنة » .

ايجاز وتمهيد : إنّها ليلة « الغطاس » التي يحتفل فيها ابناء الجبل بذكرى اعتماد المسيح على يوحنا السّابق في نهر الاردن . وتقع هذه الليلة في السادس من كانون الثاني ، من كُلّ عام ، ويَغْلب أن تكون ليلة مُمْطرة أو عاصفة شديدة الصّقيع ، يتحلّقون فيها بأحد البيوت ، يتسامرون ، ويأكلون اطايب العيد وأخصّها الزلابية ، وهي نوع من الحلوى ، يُعَدُّ من العجين المغلي في الزيت والمُعَوَّم في السّكر السّائل أو الدّبس . ولهذه الليلة تقاليد تَصْحبها وتؤثر عنها ومعتقدات يؤمن بها الشّعب في حلول البركة والخير في الحنطة والرّزق وانهمار النّعم الآلهية بحيث يقدر للمرء مصيره لعام كامل فيها ، فان أدى خلالها خيراً أقام سنته كاملة عليه كلّها ، وان واقع الشر اقتفى عليه ولازمه ولم يقدر له ان يتحرّر منه حتّى مطلع العام الجديد .

وقد بدا الخوري نصرالله في مطلع القصة مقيماً وخوريتّه إلى جنب الموقد ، وهو شأن أبناء الجبل في مثل تلك الليلة ، إذ يَسْهرون حتّى يحين موعد قداس نصف اللّيل . وبخلاف عادته ، كان الكاهن معبِّسا ، حيران ، يعبث بالرّماد ، فيتطاير ، مثيراً غَيْظ زوجته المكتوم الحائر . فهي لم تَرَ زوجها قط ، كما رأته في تلك الليلة ، وقد حاولت ان تتلهّى عنه بمغزلها الصّامت . ولم يَفُضَّ الصمت بينهما إلا حوار مُبْتسر

حول ما أعدّته من أنواع الحلوى للضيوف وحول الرّماد المتطاير الذي لطّخ جبّة الكاهن ، دون ان ينتبه ويَحْفَل به لانصرافه عنه بهم يُشاغله . ثم شرع ابناء القرية يَفِدون ، فيما كان الخوري يصلّي ، فتزاحموا لتقبيل يديه ، دون ان يصرفه ذلك ذلك عن همّه ، ويدعه يشاركهم في أحاديثهم كدأبه في كل حين . وبعد ان يصفَ الكاتب ما كان من أمر الزلابية وأعاجيب ليلة الغطاس وسائر الحلوى ، يشير إلى ان الكاهن لم يُطْلق حتى نأمة طفيفة ، ممَّا أدخل في روع خوريَّته أنها مُزمعة على الحمل من الرّوح القدس ، كما جرى لأليصابات إذ رُبطَ لسان زوجها الكاهن ، حتى وضعت امرأته العاقر وليداً . وفيما كان القوم لاهين في أمر الطعّام والحديث ، يفرّ الخوري إلى الباب ، فجأة ، اذ تلامح له ، عبره ، طيف غريب تولّى مُسْرعاً ، ممّا أثار دهشة الحضور وجعل الخورية توقن من أمر حملها لقيام زوجها على صمته العجيب . الا ان سرورها يُجْهض لتوه ، إثر مخاطبة الكاهن للقوم ، مذكّراً إيّاهم بقدّاس نصف الليل. ولم تكد تأخذ الكاهن سنةُ النّوم، حتى تراءى له الطّيف ، قارعاً على بابه، فاستيقظ مذعوراً وسار إلى الكنيسة ، متردّداً ، فقرع الجرس ورتّل الاناشيد ليطرد عنه شبح الخَوْف . وبينما هو يقلّب كُتُب الصلاة ، استوى قدامه شابٌ عليه ملامح « الدايم » اي المسيح ، فخاطبه الكاهن بالسريانية ، فمدّ الشاب اليه يَدَيْه ، فصُعق واغمي عليه ، متوهّماً انه ابصر المسيح . وبعد أن تمالك روعه بين جموع المصلّين ، عاود الخوريّة إيمانها بالحبل من جديد ، لتماثل ما وقع لزوجها وما جرى لزخريا ، من قبل . ولما قصّ الخوري ما جرى له ، أيقن الجميع أنه وليٌّ تراءى له المسيح ، فامعنوا في إجلاله ونموا إليه شتَّى الأعاجيب ، حتّى افتقد الكأس الذهبيّة في عيد مار مارون ، شفيع الطائفة ، فوجدها مسروقة ، وشاع ذلك في النّاس ، شيوع قداسة الكاهن من قبل ، وأُنزل الحرم بالسّارق حتّى عُثِرَ على الكأس المسروقة وسارقها الذي لم يكن سوى الرجل الذي توهّم انه المسيح عندما فاجأه في الهيكل .

مؤدى القطعة وتحليلها بالنسبة الى الفن القصصي :

أولا — مضمونها : عبّر الكاتب في هذه المقطوعة ومن خلال الوصف والحوار

والسرد ، عن طبائع الايمان الفطري البريء عند الفلاحين والبسطاء من أبناء الجبل . وقد رسم لذلك صورة العالم البهيّ ، المُدْهش الذي يحيَوْن فيه بتأثير إيمانهم العميق وأخذهم فيه بألاعاجيب والأساطير دون أن تُريبهم فيه ريبة أو يعقلهم عقلهم عن التمادي في نسج الجو السحري العجيب من دونه . وأعاجيب هذا الإيمان ، كما بدت هنا تصدر عن مصادر ثلاثة :

اولا — **التقاليد المتوارثة منذ القدم** والتي تنامت في ضمير الشّعب بصورة غامضة من توقه إلى الأحداث المدهشة الخارقة ، ينْتسبها إلى الدين الذي تُلازمه في ذهنهم الأعاجيب، اذ ان الأناجيل تحفل بها، فضلا عن قصص الأنبياء والأولياء والقدّيسين . ونقع على هذه الاعاجيب المستمدة من التقاليد الغامضة في الأقوال والأحداث التالية :

١ — أتقول أنه مؤمن كالعوام من النّاس بمرور الفادي إلى بيوت النصارى ، ومن يعمل ساعة مروره عملا دام عليه ، ان حسناً فحسناً، وان سيّئاً فسيّئاً .

٢ — في قول إحدى الصبايا : « عجينك تخ يا عمّتي » ، اي انه تخمّر دون خميرة ببركة من الله في ليلة الغطاس .

٣ — « هنيئاً لمن يركع اللّيلة على السّطح ليُبَاركه المسيح بمروره » ، اي من يتحمّل الصقيع والمطر والريح، مستهيناً بها للقاء المسيح.

٤ — يا نسوان الليلة يتركون خلايا الطحين مفتّحة ليباركها الرب .

٥ — لا يا ام يوسف ، هذا غلط ، المُشْمش يركع ، علّيقها بالتينة أو التُّوتة . التُّوت متكبر ، لا يسجد والتينة حاقدة على المسيح لانه لعنها . الخروبة تقول للرب ، حبلى ومرضعة على كلّ كتف اربعة .

٦ — قصة المرأة التي خدعت المسيح بزعمها أنها تسلق بحصاً ، فامتلأ بيتها منه حتى أوشك ان يملأ القرية، لولم يصلِّ الكاهن على الباب. وقصة المرأة التي فاض عليها القمح حولاً كاملا .

٧ ـ ابقاء الباب مفتوحاً ليَدخل منه المسيح .

٨ ـ اعتقاد القوم بان ماء البحر يحلو كالدّبس .

٩ ـ قصة البنت الكسيحة التي حوّلت احدى يديها إلى فرّاعة والأخرى إلى منْجل والعمّة التي استحالت إلى كارة .

١٠ ـ الإيمان بان صلاة الخوري تطرد الفأر والجرذان والحيّات وتُخْصب الأرض المُجْدبة .

وطبائع هذه الأحداث تنمّ ، جميعاً ، عن إيمان هؤلاء القوم المطلق بقدرة المسيح وبتفرّد ليلة الغطاس على سائر الليالي ، كأنّها شبيهة بليلة القدر عند المُسْلمين .

إلا ان وراء ذلك نوعاً من التسليم الورع لأمر الله ، مُقَسِّم الأرزاق وواهب النعم والبركات . فمن أقبل عليه ، فاضت أعداله وقدوره بالقمح ، وتخمّر عجينه دون خميرة ، ومن صَدّ عنه تحوّل القمح بين يديه إلى حصى او استحال إلى كرة يلهى ويعبث بها .

وقد خلع هؤلاء نفسيتهم على سائر عناصر الطبيعة ومظاهرها ونموا اليها ما نموه إلى الانسان من طاعة ومعصية لله . فالمشمش يركع ويسجد ، فيما يتكبّر التوت والتّين ويعصيان ، كأنهما بشر سويٌّ .

والواقع ان شيئاً ممّا ذُكِر لا يقع. إلا انّه واقع في نفوس اولئك القوم بنوع من الشعور الذي يرفضه العقل ويُسفّهه . وذلك ان الشعب يسأم شرطه الانسانيّ المُقَيَّد بحدود لا تنفصم ولا تُخْرق ، فيتخطّاها بخياله وشعوره ، ويؤمن بما يتمنّى أن يناله ويحقّقه وان لم يُنَلْ ولم يَتَحقّق . وعبر ذلك كله ، يطالعنا توكل ذلك الشّعب على الغيب في رزقه وبخاصة في فشله وسعادته وشقائه وفي تمرّسه بطقوس وجدانيّة لا تبرير ولا تفسير لها ، وان كان ذلك الشعب يَشْعر أنّها عميقة الصلة بوجدانه . إنه الإيمان الذي لا يصدر عن فلسفة أو جدل والّذي لا يبحث في طبيعة الله وصفاته وعدله وحرية الانسان بالنسبة اليه ، هو الإيمان الذي أبقي فيه الله موضوعاً للعبادة والصلاة والتّصديق بدلا من التساؤل والتشكّك والإلحاد .

ثانياً : القصص الديني : واذا كانت الأعاجيب السابقة صدرت من نفس الشعب كرموز غامضة عن إيمانه بالغيب ، فإن هناك أعاجيب مستمدّة من وقع القصص التّوراتي في نفوسهم، مثال ذلك اعتقاد الخورية بانها قد حَمَلَتْ كاليصابات، مذ شاهدت زوجها مربوطاً عن النّطق. وإيمانها الصّادق بما كان قد الم بزكريّا وزوجه جعلها تصدّق ذلك وتؤمن به عن نفسها كما تؤمن به عن الآخرين .

ثالثاً : تنفس الكبت البشري في الأسطور : ولعل وراء تقمّص الخورية لشخصية اليصابات في التّوراة ، نوعاً من التنفّس عن شعورها بالحرمان الحاد الفاجع بالعقم ، إذ أوْفَتْ إلى الستّين ونيّفت عليها ، دون أن تُنْجب . ومهما أدرك المرأة في حياتها من نجاح في المال والحال وما إليهما ، فانها تظل بائسة ، متفجعّة بصمت أو ما دونه، لأن الطبيعة حرمتها من تحقيق العاطفة الأشد والأبقى التي تُسيطر عليها، ولا تجد لنفسها سعادة إلا بها. وهذا ما نوّهنا به، إذ قدّمنا القول أن الانسان يميل إلى الأعاجيب ليَسْتكمل بها شروط مصيره ويردم بها عاهاته ونقائصه وهزاله أمام الحتميّة القاهرة التي تستبد به وتسيطر عليه .

ولعلّ الكاهن ذاته لشدّة إغراقه في قراءة التّوراة وتشبّعه فيها من أجواء الدهشة ، غدا يتوقّع ان يتمّ له ما تمّ للأولياء من ظهور المسيح لهم ليُثبيتَهم ويُثَبِّتَهم في إيمانهم . ولو أنه لم يكن واقعاً تحت وطأة هذا اليقين ، لما توهّم اللص ، لتّوه ، طيف المسيح . لقد كان هناك توارد بين ما يَشْغله في ذهنه وما طرأ عليه وطالعه في الواقع .

سائر معاني المضمون : وربما هدف الكاتب إلى معان وأهداف أخرى ليصوّر سعادة الشّعب في إيمانه وانحراقه فيه ، أحياناً ، إلى الخرافات والتصديق بأُمور لا تدخل في تعاليم الدين وعقيدته كأن دينه من نسج أوهامه والاجواء السّحرية التي يَتَطَيّب بها ويطرب لها ، كما انه لم يَقْتصر في غايته على أمر الدّين ، بل انه تولاّه كوجه من وجوه الحياة الريفية في معتقداتها وأعيادها وأفراحها وإلْفتها حتّى لتبدو القرية وكأنها عائلة واحدة كُبرى يتشارك فيها الناس في المصير الواحد والمعتقدات والعادات المتشابهة ، كما أن هناك دلالات أُخرى للمضمون سنشير اليها تباعاً في تحليلنا لعناصر الفنّ القصصي في هذه المقطوعة .

مقومات الفن القصصي : يقوم الأثر القصصي على مقدّمات عامّة لا تتوافر له شروط النجاح من دونها ، وأهمها الحبْكة التي يوقّع بها القاص الأحداث ويؤدّيها ، بعضاً من بعض ، وفقاً لغايته بحيث تبلغ الحادثة أقصى مداها في نفس القارىء . وهناك الأزمة حيث تلتبس الأحداث وتتعقّد وتعمى على القارىء ولا يتضّح أمرها ، إلا بعد أن تتطوَّر القصة إلى الحل أو النهاية. وهناك الأشخاص من رئيسيين وثانويين ، فضلاً عن اللّون المحلي الذي يُوهم بالواقعيّة وطبائع الوصف واسلوب العبارة ، وهي تتضافر ، جيمعاً ، لتؤدّي للقصة أداءها .

اولا : الحبكة الروائية : تقوم الحبكة ، بعامة على العناصر التالية :

أ — الإنتخاب من الأحداث الواقعيَّة ما يتَّصل بغاية الكاتب وما يُعَبّر عن نفسيّة الأشخاص ويطور الأزمة في نفوسهم ويدفعها من البداية إلى العقدة فالحل. فكل حادثة فنيّة هي حادثة واقعية — اي انّها جرت فعلا أو يمكن ان تحدث وتقع فعلا — وليس كل حادثة واقعية حادثة فنية ، اذ انها قد تكون عديمة الارتباط بالأزمة في نفوس الاشخاص وعديمة التأثير عليهم وعلى الكاتب الذي يعبّر عنهم . فالحادثة الفنية هي ، إذن ، الحادثة الواقعيّة المُنْتخبة . واذا وازنّاها ، من هذا القبيل ، في هذه القطعة ، بدا لنا أن الكاتب وفق في انتخابها وتخيُّرها من بين سائر الأحداث التّي يكتظُّ بها الواقع .

١ : فمنذ المطلع يصور الكاتب الكاهن وهو يعبث بالنار ، مثيرا الرماد ، غير حافل أو متنبّه لغضب زوجته . فهو « تارة يمشط لحيته الطويلة بأصابعه ، وطور يحْكش النار وينفخها ، فيتطاير الرماد في سماء العلية ...» وهذا التصرّف الخارجي ، هو تعبير عن الهموم النفسيّة في الداخل ، نَمَّتْ عنه غفلته عن اللّطخ الرّمادية التي كان الرماد يخلفها على « جبّته وقاووقه والبلاس » .

٢ : ثم تتوالى الأحداث ، فتنهض الخورية لجلب المغزل هاتفةً : « يا يسوع » ولما قعدت قالت: «يا مريم». ولهذه الحادثة دلالتان، على الأقل. أولاهما رغبتها في إيقاظ زوجها من غفلته وهمومه ، والثانية ، وهي الأهم ، أن تلك المرأة تكل

أمرها في كُلّ صغيرة وكبيرة إلى الله والقديسين ، تَتَشَفّع بهم حتى في قيامها وقعودها . وذاك ما يمهّد في ذهن القارىء للأحداث التالية التي تتبلور بها شخصيّة الخوريّة الورعة المصدّقة حتى الخرافة . ففي استنجادها بمريم ويسوع لقيامها وقعودها نستشفُّ إيمانها المُقْبل بأنها ستحمل كالّيصابات ، إذ مَهّدَتْ هذه الحادثة السّابقة إلى الأحداث اللّاحقة . وهذا ما يفهم بحسن الانتخاب القصّة .

٣ : وترد إشارة الكاتب إلى حرق التوت في تلك الليلة خصيصاً وإلى انقطاع الكاهن للصّلاة الطويلة للتدليل على أخذه دَينَه في حدود التقاليد الشعبية من جهة ، وحدود التّقوى والصّلاح من جهة ثانية . وعندما يزدحم أبناء القرية في بيته تَتّسع حلقة القصّة بولوج أشخاص جُدُد عليها ، كما ان هرعهم إلى تقبيل يديه كان حادثة واقعيّة فنيّة ، معاً ، نَمّتْ عن تقواهم وطاعتهم . ولقد ألمح الكاتب ، كذلك إلى هيبة الكاهن من خلال طرده لأحد الرّجال من الكنيسة لانه هامس جاره .

٤ : ويعرّج الكاتب إلى وصف الزلابية وأمرهم معها وهي حادثة مُشْبعة بروح الواقعيّة ، إذ أنها تَحْدث كلّ عام في الجبل ، كما أنها مُشْبعة بروح التقّاليد الدينية التي يعالجها في هذه القصة . ومن ثم تتوالى أحاديث المُعْجزات والأعاجيب ، لتُوضح نفسيَّة الشعب وطبيعة إيمانه ، كما قدّمنا .

٥ : تعمد الكاتب ذكر الاحاديث العجيبة في حضرة الكاهن ، ولم يَدَعْه يشترك فيها ، ليُعَظّم من صمته ويُضَاعف من حدّة الأزمة التي يعانيها فيه ، حتى إذا فَرَّ إلى الباب ، فجأة ، وهو معتصم بصمته ، جعلت تَتَضّح لنا ملامح الأزمة ، إذ ندرك انه كان يتوقع مرور المسيح كسائر أفراد الرعيَّة .

٦ : ينوّه الكاتب بما كان من وقع صمت الكاهن في نفس زوجته . ولهذه الحادثة بعدان على الاقل ، أولهما بعد نفسيّ متّصل بتلك المرأة التي لا تتباين

شخصيتّها عمّن دونها من نساء العامة، كما لا تتباين شخصيّة زوجها عنهم، والبعد الثاني عظّم به من صمت الكاهن لدرجة أدخل به على روع زوجه .

٧ : جعل الكاتب الحلم يطرأ على الكاهن ليُمَهّد به للأحداث اللّاحقة وليدعه يوجس خيفة منه ، كأنه يتوقع من طروقه شراً يُصيبه . وقد دفع الحلم الأزمة إلى ذروتها ، إذ اندفع الكاهن اثره إلى الكنيسة حيث طالعه ذلك الطارق من جديد وأُغمي عليه .

٨ : ان الأحداث السابقة ، جميعاً ، تضافرت لإحداث هذه الأزمة وتصعيدها ، فبعد ان كان الكاهن مأخوذاً بهم غامض في مطلع القصة أصبح ، الآن ، متردّياً تحت وطأة الأحداث ومنهاراً لها . في البدء رأيناه قاعداً حول الموقد وهنا نراه مغمياً عليه في فناء الكنيسة . وبين هاتيْن الحادثتين تتنامى الأحداث الأُخرى ، متوّلدة بعضاً عن بعض بسببيّته وإحكام ، لا تكاد تقع على واحدة دون ان يكون لها مؤدّى في تحريك العمل الروائي وتطويره إلى أزمته .

٩ : اثر اكتشافه لسرقة الكأس تُعقد عقدة القصة ، اذ لا ندري من سرقها وما حلّ بها ، ثم تبدأ بالانقشاع وتحلّ عند العثور عليها وعلى السارق ، فيما تُتخذّ الأزمة شكلاً فاجعاً ، مُريعاً ، إذ ابصر الكاهن ذاته فريسة لخدعة خدَع بها نفسه ، انهارت معه قوته وفضيلته ومعتقداته الخارقة كلها .

١٠ : **استنتاج :** نخلص ممّا تقدم إلى ان الكاتب توسل بالحادثة كعنصر اساسي للتعبير عن غايته من القصّة وانه اختار منها تلك الأحداث النّاطقة الصّامتة التي تعبّر عن نفسيّة الشخص من خلال تصرفه. وهي، وان جرت في الواقع أوكانت مُمْكنة الحدوث فيه ، فقد واكبتها واتصّلت بها أحداث أخرى عفّ الكاتب عن ذكرها ، محققاً بذلك الغاية الفنية الأولى إلا وهي اعادة خلق الواقع وبنائه من جديد وفقاً لرؤية الأديب ومعاناته وفهمه له وانفعاله به .

ب ـــ **حسن توقع الأحداث :** وفضلا عن حسن انتخاب الأحداث ، يعمد القاص إلى حسن توقيعها بحيث ترد في اللحظة المؤاتية التي تحدث أعمق الأثر في النفس . فلو

استهل الكاتب وباشر الحديث في مطلع القصة عن اعتقاد الخورية بحملها لجاءت تلك الحادثة باهتة ، عديمة الدلالة اذ لم يوقّعها الكاتب عبر الاسباب النفسيّة التي أدّت إليها .

أما إشارته اليها ، اثر ما كان من ربط لسان زوجها ، فقد ورد في اللّحظة النفسية المؤاتية حيث افصحت تلك المرأة عن الهموم العميقة الغائرة في وجدانها ، منذ صباها ، حين ألْفَتْ نفسها عاقراً .

وكذلك حادثة السرقة ، فانها لو لم توقّع في الجوّ النفسي القلق الذي اعترى الكاهن، وولّد فيه قابلية الاعتقاد بمجيء الدايم ، لتحولّت إلى سرقة ممّا نطالعه ، غالباً ، في أخبار الصحف والنشرات البوليسية . إلا ان الكاتب أوردها عبر الأزمة ، فامدّها بالبعد الإنساني والتحليل الدّاخلي واستمدّ منها ، اذ عبّرت لنا عن تجربة الوهم والإيمان بالخوارق وما تولّده في نفس صاحبها من قابلية لتأويل الأحداث والطوارىء وفقاً لمنطق الدّهشة والسّحر .

ج ــ السببية : وتختص الحبكة في هذه الاقصوصة ، كما في سواها ، بالسببيّة التي تتوالد فيها الأحداث اللاحقة من السّابقة ، كما قدمنا . والسببيّة الرّوائية تتباين عن السّببية الواقعية في أنها لا تقتفي أثر الأحداث، كما تجري في حقيقة الواقع، بل تتولىّ منها ما يرتبط بوجدان بطل القصة وسائر اشخاصها لتظهر طوراً من أطوارها ومرحلة من مراحلها . وإذا تصدّينا إلى هذه القطعة من هذا القبيل ، لالفينا أحداثها تتوالد، بعضاً من بعض ، دون استطراد أو انصراف إلى الوصف أو السّرد الخارجي أو ما اليه ، يمهّد بعضها للبعض الآخر . فصمت الكاهن الممضّ أعدّ لمشاهدته الطّارق الغريب أمام بابه ثم في الكنيسة إذ اعدّته اعداداً نفسيّاً لذلك. وكذلك، فإن أحاديث أبناء القرية عن أعاجيب الغطاس ، مهّدت لإيمانهم بعجيبة ظهور المسيح على الكاهن في الهيكل. أما تيَقُّن الخورية من حملها ، فقد كان مُعَدّاً له ومبثوثاً في حنايا القصّة، منذ انشغالها بأمر زوجها الصّامت ، وتفسيرها له بما يوافق همومها وغرضها .

وهكذا فان السببية الفينة في القصة تقتضي توالد الأحداث ، بعضاً من بعض ، وتمهيدها ، بعضاً لبعض ، في حدود النّفس وتطور الطبائع التي يترسّمها الكاتب من

خلال الاشخاص ، ممّا يدعها عرضة للمفاجآت ، كما هو شأن الرواية البوليسية او للردّة والنقّض بحيث يتخالف سلوك الشخص الواحد بين لحظة وأخرى ، مثيراً الاستغراب والدّهشة اللذين يطرب لهما العامة في تصرفات أبطال الرواية .

ثانياً — الحوار : وهو من أهم اساليب التعبير والاداء في هذه الاقصوصة وكل اثر روائي آخر . وفيه يعمد الكاتب إلى عرض الأحداث الخارجية والمشاعر الداخليّة بكلام الاشخاص أنفسهم ، اذ يخاطب احدهم الآخر او يخاطب أحدهم ذاته في حديث ذاتي .

وقد توسل الكاتب الحوار في مواضع متعددة، بعضه ذاتي كما بدا في محادثة الخورية لذاتها بشأن زوجها وملازمته للصمت معللة ذلك بشتّى ء التعاليل :

— « بماذا يفكّر الخوري في تلك السّاعة ؟ أبنسله المقطوع ؟ . . . فماذا يحير الخوري اذن ؟ أتقول إنه مؤمن كالعوام بمرور الفادي ؟كلّ ذلك تخمين » . . .

وقد كان هذا الحوار أداة لجلاء بعض جوانب شخصيّة الكاهن والهموم التي قد يعانيها والتي تمهّد لاستشراء الأزمة في نفسه .

وهناك حوارالخوري والخورية بشأن ما أعدوا من حلوى ، وبشأن الرماد المتطاير وحوار الكاهن والرعية بأمر نقاوة القلوب ، فضلا عن حوار أبناء الرعية الطويل في استذكار أعاجيب الغطاس . وقد قامت هذه الأحاديث مقام السرد المباشر لتبثّ الحياة في القصة وتمنحها صفة الواقعية وتنأى بها عن الملالة والسّأم .

ثالثاً — الاشخاص : الاشخاص في الاقصوصة واي اثر روائي ، هم العماد الاول لها ، حولهم تدورالأحداث وتستقطب واليهم يتّجه الحوار وينطلق منهم ، كما ان الأحداث تجري على مسارح الحياة والواقع ، ظاهراً ، فيما تجري بالفعل ، على مسرح نفوسهم . فليس للحادثة قيمة إلا بمدى تعبيرها وعمق ادائها عن نفسيّة الشخص أو الأشخاص الروائيين . إلا ان الشخص الروائي النّاجح لا يمثّل نفسه ، بقدر ما يُمثّل نموذجاً من النماذج البشريّة، وهم يعانون مصيراً من المصائر أو يقومون في موقف من المواقف . والكاتب لا يتّخذهم عن انسان معين عرفه في واقع الحياة ، بل انه يمزج

ويؤلف الطباع العامة المأثورة عمن يصيرون مصيره او يعانون معاناته . فهو خلاصة لعدد من الافراد في فرد واحد . والرواية تشمل اشخاصاً ثانويين وشخصاً رئيسياً ، يهيمن على سياق القصة ، يدور حوله سائر الاشخاص ، ويتحركون بالنسبة اليه ، ليظهروا موقفاً من مواقفه أو ليطوّروا الأزمة المعقودة في نفسه بالطوارىء الجديدة التي تطرأ منهم عليه . والعقدة تُعقد في نفس الشّخص الرئيسي وتنعكس على سائر الأشخاص أو انها تنعكس منهم عليه . إلا ان مصيره يبقى الأهم ونهاية القصّة تنتهي بنهاية الأزمة في نفسه، فيما قد لا يُعنى الكاتب بنهاية الأزمة في نفوس سائر الأشخاص الثّانويين .

والشّخص الرئيسي في هذه الاقصوصة هو الكاهن ، ظاهراً ، وتليه زوجه في الأهمية ، ثم سائر أفراد الرّعية الذين لا تبين أسماؤهم ومعالم شخصيتهم بقدر ما تبين شخصيّة الكاهن. وهناك السّارق الذي توّهمه الكاهن المسيح ، وهو شخصية ثانوية جداً ، اذ لا تبدو الا ملامحها العامة ، وقد ظهر على مسرح القصة ليدفع بها إلى التأزّم والتطور والانتهاء .

١ — **شخصية الكاهن** : يبدو الكاهن ، هنا ، كفرد . إلا انه يرمز في ذهن الكاتب إلى المجموع ، إلى القوم الذين يعايشهم ويمثّل مثالهم ويجري على رأسهم. وكلّ ما ينسب اليه مستمدّ من رعيته، وقد برز فيه وظهر وأسفر من جراء وظيفته وانصرافه كلياً إلى تمثيل النّاحية الدينية في نفس الشعب ، فالموضوع يتّصل ، ظاهرا ، اذن بالكاهن، وضمناً بالجوانب الدينية في حياة أهل الريف . والرعية هي الجزء المتمّم لشخصيّته ، تُفسّرها وتُكملها وتؤدّي لها الجزئيات والتّفاصيل. وكلّ ما وُصفت به الرعيّة، هنا ، هو وصف للكاهن من خلالها . ومثل ذلك خوريته ، فهي وجه من وجوه شخصيّته ، تؤمن إيمانه بالأعاجيب ، وتأتمر بأوامره في الصّلاة والتّقوى ، كما أنها في جانب آخر ، تُتمّم الصّورة التي يرسمها الكاتب للرّعية في براءتها وإيمانها العذب العجيب وخيبتها ، وفشلها أمام حقيقة الواقع .

اما الكاهن ذاته ، فيُمثّل لنا الطّبائع التالية :

١ ـ الانسان الرّيفي الفرح بالمواسم والأعياد والتقاليد ، يُعِدُّ لها عدّتها ويُتمم مراسيمها وطقوسها ، وفقاً لما هو مأثور منذ القدم .

٢ ـ الانسان المتكرس لعبادة ربّه بالصّلاة والتّقوى ، دون أن تكون له من الثّقافة اللّاهوتيّة ما يدعه يتخلّص من الخرافات والأعاجيب . لقد استعاض عن الإيمان اللاهوتي الفلسفي بالإيمان العفوي ، وهو أعمق من الأول لصدوره عن الشّعور والتصديق ، فما يتولد الاول من الجدل الكثير الريبة والشكوك . ولقد أتقن من عدة االكهنوت ما هو ضروري للقيام بخدمة الرعيّة ، يُحْسن استعمال الكتب الرعويّة واداء الصلاة واللّغة السريانيّة الملازمة لتلك الطقوس ، إلا أنه لايتخطّى ذلك إلى الهموم المتيافزيقية المُمِضّة . فهو يعايش إيمانه ولا يتفكّر به أو يجادل فيه .

٣ ـ الانسان القانع بالكفاف ، يُقيم في علِيّة ، وهي غرفة واسعة في الجبل القديم تَتَسّع للطارثين من الضيوف ، كما ان الفرش تُمَدّد فيها للقوم ، فهي البيت كلّه في غرفة واحدة . وهو يأنف من التبذير لرقّة حاشيته ، لكنّه كسائر ابناء الجبل يطيب لهم أن يُكرموا ضيفهم . وقد تهلل عندما أطلعته زوجه على ما أعدّته لضيوفها من جوز ولوز وزبيب وزلابية وما إليها وامتدحها بقوله انها لاتزال تُبيّض وجهه. وهو، فضلا عن ذلك، لايزال يكافح في الثمانين، يقوم بعمله ، فيسهر اللّيل حتّى منتصفه ، ثم يهرع إلى الكنيسة تحت وابل المطر ، تعصف به الريح ويلمُّ به البرد .

٤ ـ إلا أن أهم ما يؤثر في شخصيّته تطلعه إلى اعجوبة تمّ على يديه، إذ انها وحدها تقنعه بان حياته لم تذهب هباء . وقد انجذب إلى ذلك بنوع من الجذب الروحانيّ جعله يَعْمى عن صفة ذلك الطّارق ويقتنع أنه المسيح ذاتهُ . وهذه الميزة تلازم ابناء الفطرة في إيمانهم اذ لا يعفُون فيه عن الخارقة ، بل انهّا تحدث لهم في كل حين ، على مستويات مُتَباينة ، تطالعهم ، حيناً ، بنطفة القطن المغموس بالزّيت أمام إيقونة العذراء ، وفي لمسهم لجدار الكنيسة وفي نذرهم

للنذور ، يسعون فيها حُفَاة ، وفي نومهم بالكنيسة أو اطالة شعور أولادهم وما إلى ذلك من اعمال والجة في إيمانهم اليومي. وهذه الامور، جميعاً، تمثل طبيعة ارتباطهم بالغَيْب الجاثم على ضمائرهم ، يستعطفونه ويبتهلون إليه بها .

الخورية : انها المرأة الجبليّة التي تعدّ بيتها اعداداً كاملا ، وتنصرف في فراغها إلى غزل الصوف ، كما أنها تُعْنى بمظهر زوجها ، لان نظافته تنمّ عن عنايتها به وببيتها ، وهي كذلك ، تشاطر زوجها همومه ، تفرح لفرحه وتهمّ بهمومه ، وتعاني منه بعض الهيبة المستحبّة دون خوف . وقد لازمها همٌّ عريق يبلغ مداه في ابناء الجبل الذين يكثرون من النّسل ويرون فيه بركة من الله وخيراً . و قد بدت عاقراً ، ولشدّة تهجُّسها بهذا الأمر، لم تزَل تُمَنّي نفسها به حتّى في الستين ، تبرر ذلك بتأويل الأحداث بما يُحقّقه .

وثمة شبه ملازم بينها وبين زوجها ، إذ كلاهما يتوقّع ان تتمّ له أعجوبة ، كلٌّ وفقاً لهمومه ورغباته. الأولى بحَمْلها في نهاية عمرها والثّاني في مشاهدة المسيح. فهي ظل لزوجها تنعكس فيها طبائعه كلها .

الرعية : تظهر ملامح نفسيتّها من خلال الحوار المتناثر في جنبات القصة وفي بعض الأحداث ، وهي تحيا من أمر دينها بمثل اجواء الشعر الجميل .

اللص : يبدو كسائر اللصوص ، يَغْتنم الفرص ويقع منها في الفخ الذي نصبه للآخرين ويُلْفي نفسه في الحبس .

الدائم : وهناك شخص لا يظهر بجسده على مسرح القصة ، فهو كالقدر في المسرح اليوناني ، يحرّك الأشخاص ويصير مصائرهم ويجعلهم يتحرّكون بالنسبة إليه ، دون أن يطالعوه ، أو يواجهوه . والمسيح هنا هو الدائم ، المتستّر بالغيب الذي يزور الأرض في ليالٍ معينة ، ليتّصل بالبشر ويثبتهم في إيمانهم . وهو ينبوع الخيرات والأعاجيب يحتفل الشّعب بكل ما اثر عنه ويؤدّون له الصلاة والعبادة .

رابعاً : الوصف : ومن وسائل التعبير القصصي نقع على الوصف ، وهو أداة لاظهار ملامح الاشخاص الخارجية المرتبطة بأحوالهم الداخلية ، كما أنها تُضْفي على الأحداث الجزئيات والتّفاصيلَ لتمنحها صفة الواقعية وتُظْهرها للعيان وتوضحها للأذهان . والوصف يُشْبه السّرد في القصة ، إذ أنه لا يلمُّ بالجزئيات والتفاصيل كلّها ، بل انه يَنْتخب منها ما يتّصل بصلة إلى وجدان الاشخاص أو بما تنطوي عليه المظاهر من دلالات تؤثر في سير العمل الروائي ، تُؤَكّده أو تُوضحه . فليس في الرواية وصف للوصف ، كما في الشعر ، او يغدو استطرداً ونشازاً . وإذ يستحيل الوصف إلى نوع من التقرير الذي يغشى فيه القاص أديم الواقع ، فانّه يُعْدم القيمة الفنية لانه يماثل الواقع ولا يسمو عليه من الانفعال به وخلقه بالرؤيا الذاتية التي تُخْرج منه ما يستبطنه .

طبائع الوصف في هذه المقطوعة :

١ ــ التقرير : ظهرت بعض الفلذات التقريريّة في الوصف ، دون أن تُوهن متن القصة ، لأنها اعترضت اعتراضاً ، ولم تحوّل القصّة إلى نوع من نقل الواقع ومحاكاته. بدا ذلك في مثل قوله :

ــ الخوري معبس ، حيران ، يمشط لحيته الطويلة بأصابعه وطوراً يحكش النار وينفخها فيتطاير الرماد في سماء العليّة ، ثم يستقر على جبهته وقاووقه والبلاس ، فتصر الخورية فمها المتكرش ، فيصغر حتى يصير كالخاتم .

ــ واستلذوا زلابية الخورية المُقَرْفلة ، مغموسة بالدّبس .

ــ فنظر اليه الخوري نظرة مفلطحة ، ولم يتكلّم .

وهذه الاوصاف التقريرية لا تنبو هنا عن السّياق ، بل انها تهبه صفة الواقعية للصوقها لصوقاً حميماً بالأحداث والوقائع .

٢ ــ الوصف الابداعي : وهو نوع من الوصف يتفوق فيه القاص على الواقع وحدوده الشائعة ، فيعلله ويؤوّله ويبدع فيه . وقد بدد ذلك في مثل قوله :

– وعلا صراخ الزّلابية في المقلى ، وكان الزيت يُغَنّي والعجين يَرْقُص .

٣ – الوصف السردي : الا ان أهم نوع منه كان الوصف السردي لارتباطه الوثيق بالأحداث . وقد بدا في معظم المقطوعة ، دون أن يطغى عليها . فالكاتب لا يبدو هنا وصّافاً ، اذ انه يُلْمح ولا يُصَرِّح في عرض الأحداث ، كما انه لم يحدد ملامح الأشخاص المادية ، فلا تبصر في القصّة وجهاً واضح القسمات أو حادثة احيط بجزئياتها إحاطة كليّة . ولعل الاقصوصة قد لا تتيسر لذلك بمثل ما تتيسر له الرواية الطويلة .

خامساً : الفولكلور او اللون المحلي : وهو نوع من التعبير تنقل به الأشياء في حدود بيئتها الريفية ويبدو غالباً في الامور التالية :

١ – الألفاظ : وقد تكون عاميّة ، ولكنّها مُشْبعة بروح الريف من تداول أبنائه لها في حياتهم اليوميّة وفي بعض المناسبات والمواسم، فتَعْلَق بها الذكريات وتغدو ذات وقع عميق في نفس القارىء . وقد توسّل الكاتب بكثير من هذه الالفاظ في متن القصة ، نورد بعضها هنا للتّدليل :

– يَحكش النّار – العليّة – قَاوُوقُه والبَلاس – لا تبعْزِقي – المَصْطبة – يقرِّص العجين – عجينك تَخْ – زلابية – حَبَقُوق – نَكَعَت الخورية – نَكَزَت الخُورية – نَتَف شعرهم – خرب بَيْتي – انْتَخَى – بَشَا لك وزهْرَاويّات وأرْباع مجيديّة .

٢ – العبارات : وتدنو إلى هذه الالفاظ عبارات مأثورة في أهل الجبل ، يجري بعضها مجرى المثل ، فيما يتردد البعض الآخر على أفواههم بما يشبه ذلك في مناسبات معيّنة . أمثال ذلك قوله :

– الموتُ فضّاض المشاكل – الخورية كالصّنوبرة ، إذا قُطِعَتُ لا تُفْرِخ – عادتك يا مبيّضة الوجوه – وسِّخت الدّنيا يا خوري – توقّ تيابك – قصَّرْت يا خورية – نشكره الله ، بيَّنْ الخوري سنّه اللّيلة – مسبحة ورديّة طول

الحبل – فمسّوه ، جميعاً ، بصوت واحد – جبلي ومرضعة وعلى كل كتف أربعة – مع أنه يموت عليها .

٣ – المشاهد والصور : الا ان اللّون المحلي أعمق ما يبدو في لوحات هذه المقطوعة ، يطالعنا منذ البداية في مشهد الخوري والخورية أمام الموقد ، ثم في مشهد الغَزْل والصّلاة ومشهد ابناء الضيعة المجتمعين في علية واحدة ، فضلا عن مشاهد قلي الزلابية وأحاديث العجائب ورش الماء المقدس في الغطاس وما إلى ذلك .

سادساً : طبائع العبارة : يخيل للقارىء ، حيناً ، ان العبارة متهلهلة بالنّسبة إلى المأثور في البلاغة العربية لاعتراض الكاتب فيها بالألفاظ والتعابير العامية وجريه مجرى البداهة والعفوية . إلا ان أمر البلاغة يتباين بالنّسبة إلى الموضوع . والبلاغة ، من بعد ، ليست سوى أداة لنقل ما يتفكّر به وما يعانيه الكاتب بأعمق أبعاده ، أو كما قال الجاحظ ، البلاغة هي الفَهْم والإفْهَام ، وبأيّة وسيلة أدركْتَ ذلك ، فهي البلاغة . إنها ، إذن ، تعبير وفقاً لمقتضى الحال . وكان الجاحظ يدعو إلى اقتباس تعابير الاعرابي في الحديث عنه ، لان عبارته أدل على واقعه ممّا هو دونها . ولعل الكاتب ، جرى هنا ، وفقاً لمقتضى الحال وعبّر عن أشخاص روايته بتعابيرهم ، وهي الابلغ ، اي الاعمق في الدلالة على حقيقة نفوسهم . وهكذا فان الاسلوب المترجّح ، هنا ، بين العامية والفُصحى في بعض جوانبه ، هو أدلُّ على حقيقة الأشياء من أي اسلوب متعاظل الألفاظ ، مُتَقَعِّر ، يُقَصِّر عن نقل الهالات الشعوريّة الّتي تواكب الالفاظ من تمرس الشعب بها في حياته اليومية .

ومع ذلك كلّه ، فان الكاتب يطالعنا في بعض المقاطع والجمل بالعبارة الفصحى في أبهى حللها وأدق ألفاظها .

تأثير البيئة : نوهنا بتأثير البيئة في تلك المقطوعة من خلال حديثنا عن الجانب الفولكلوري من الاقصوصة . وقد لا نعدو الحقيقة في القول بان الكاتب تناول قصة الخوري ظاهراً ، لكنه جسد من خلاله نفسية فئة من الشعب وواقع البيئة الريفية في تقاليدها المعيشية واعيادها ومعتقداتها وطبيعتها بالتلميح حيناً وبالتصريح حيناً آخر .

خلاصة : هذه القطعة مظهر النثر ، لكنّها تَصْدر عن روح كروح الشعر والاسطورة ، وكأنها تنطوي على الحنين إلى زمن مضى ، زمن الالفة في القرية والمواسم، زمن الانسان الفَرِح بين أحضان الطبيعة، السَّعيد بأمور الحياة اليوميّة ، لا تُنَغّصُه هموم الحضارة الماديّة في اقتناء مساكن التّرف وأدواته ولا تعتريه مشكلات العلم وريب العصر . انه ذاك الانسان الحسن الطويّة ، المُقبل على الحياة بطهارة ونشوة، ولا يعرف اللُّؤْم ولا يَكْذب ولا يتَثَعْلَب ولا يقع فريسة المظاهر أو تلك المدنيّة الزائفة الّتي تدخل إلى البيوت خادمة ، فتصبح مستخدمة ، مستبدّة، كما يقول جبران .

* * *



نماذج من نقد الشعر الرومنسي

١ – خليل مطران في قصيدة المساء .

٢ – فوزي المعلوف في نشيد الجسم والروح .

٣ – أبو شبكة في نشيدين من غلواء .

٤ – أبو القاسم الشابي في الرومنسية الوطنية :
« اذا الشعب يوماً » ، أراد الحياة » .

٥ – ايليا أبو ماضي في قصيدة المساء .



خليل مطران

في قصيدة المساء

١ داءٌ أَلَمَّ حَسِبْتُ فيه شِفَائي   من صَبْوَتي فَتَضَاعَفَتْ بُرَحَائي
يا لَلضَّعيفَيْنِ اسْتَبَدَّا بي وَمَا   في الظُّلْم مثلَ تَحَكُّمِ الضُّعَفَاءِ
قَلْبٌ أَذَابَتْهُ الصَّبَابَةُ والجَوَى   وغُلالَةٌ رَثَّتْ مِنَ الأَدْوَاءِ
والرُّوح بَيْنَهُما نَسيمُ تَنَهُّدٍ   في حَالَي التَّصْويبِ والصُّعَدَاءِ[1]
٥ والعقْلُ كالمِصْبَاحِ يَغْشَى نُورَهُ   كَدَرِي ويُضْعِفُهُ نُضُوبُ دِمَائي

* * *

هذا الَّذي ابقَيْتِه يا منْيَتي   من أضْلُعِي وحُشَاشَتي وذَكَائي
عُمرَيْنِ فيكِ أَضَعْتُ لَوْ انْصَفْتِني   لَمْ يَجْدُرَا بتَأَسُّفِي وبُكَائي
عُمْرُ الفَتَى الفَاني وعُمْرُ مُخَلَّدٍ   ببَيَانِه لَوْلاكِ في الأَحْيَاءِ
فَغَدَوْتُ، لَمْ أَنْعَمْ كَذِي جَهْلٍ، وَلَمْ   أَغْنَمْ كَذِي عَقْلٍ ضَمَانَ بَقَاءِ

* * *

إِنِّي أَقَمْتُ عَلَى التَّعِلَّةِ بالمُنَى   في غُرْبَةٍ قَالُوا تَكُونُ دَوَائي
إن يَشْفِ هذا الجسْمَ طِيبُ هوائِهَا   أَيُلَطِّفُ النِّيرَانَ طيبُ هَوَاءِ
أو يُمْسِكِ الحَوْبَاءَ حُسْنُ مَقَامِهَا   هَلْ مَسْكَةٌ في البُعْدِ للحَوْبَاءِ

---

١ – التصويب والتصعيد : هنا بمعنى الشهيق والزفير .

عَبَثٌ طَوَافِي في البِلاَدِ وَعِلَّةٌ في عِلَّةٍ مَنْفَايَ لاسْتَشْفَاءِ
مُتَفَرِّدٌ بِصَبَابَتِي ، مُتَفَرِّدٌ بِكَآبَتِي ، مُتَفَرِّدٌ بِعَنَائِي

* * *

١٥ شَاكٍ إلى البَحْرِ اضْطِرَابَ خَوَاطِرِي فَيُجِيبُنِي بِرِيَاحِهِ الهَوْجَاءِ
ثَاوٍ على صَخْرٍ أَصَمَّ ، وَلَيْتَ لِي قَلْباً كَهَذِي الصَّخْرَةِ الصَّمَّاءِ
يَنْتَابُهَا مَوْجٌ كَمَوْجِ مَكَارِهِي وَيَفُتُّهَا كَالسُّقْمِ في أَعْضَائِي
وَالبَحْرُ خَفَّاقُ الجَوَانِبِ ضَائِقٌ كَمَداً كَصَدْرِي سَاعَةَ الإِمْسَاءِ
تَغْشَى البَرِيَّةَ كَدْرَةٌ ، وَكَأَنَّهَا صَعِدَتْ إلى عَيْنَيَّ مِنْ أَحْشَائِي
٢٠ وَالأُفْقُ مُعْتَكِرٌ ، قَرِيحٌ جَفْنُهُ يُغْضِي على الغَمَرَاتِ وَالأَقْذَاءِ

* * *

يَا لَلْغُرُوبِ وَمَا بِهِ مِنْ عَبْرَةٍ لِلْمُسْتَهَامِ وَعِبْرَةٍ لِلرَّائِي
أَوَ لَيْسَ نَزْعاً لِلنَّهَارِ وَصَرْعَةً لِلشَّمْسِ بَيْنَ جِنَازَةِ الأَضْوَاءِ
أَوَ لَيْسَ طَمْساً لِلْيَقِينِ وَمَبْعَثاً لِلشَّكِّ بَيْنَ غَلاَئِلِ الظَّلْمَاءِ
أَوَ لَيْسَ مَحْواً لِلْوُجُودِ إلى مَدَى وَإِبَادَةً لِمَعَالِمِ الأَشْيَاءِ
٢٥ حَتَّى يَكُونَ النُّورُ تَجْدِيداً لَهَا وَيَكُونَ شِبْهَ البَعْثِ عَوْدُ ذُكَاءِ

* * *

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكِ وَالنَّهَارُ مُوَدِّعٌ وَالقَلْبُ بَيْنَ مَهَابَةٍ وَرَجَاءِ
وَخَوَاطِرِي تَبْدُو تُجَاهَ نَوَاظِرِي كَلْمَى كَدَامِيَةِ السَّحَابِ إِزَائِي
وَالدَّمْعُ مِنْ جَفْنِي يَسِيلُ مُشَعْشَعاً بِسَنَى الشُّعَاعِ الغَارِبِ المُتَرَائِي
وَالشَّمْسُ في شَفَقٍ يَسِيلُ نُضَارُهُ[1] فَوْقَ العَقِيقِ[2] عَلَى ذُرًى سَوْدَاءِ
٣٠ مَرَّتْ خِلاَلَ غَمَامَتَيْنِ تَحَدُّراً وَتَقَطَّرَتْ كَالدَّمْعَةِ الحَمْرَاءِ
فَكَأَنَّ آخِرَ دَمْعَةٍ لِلْكَوْنِ قَدْ مُزِجَتْ بِآخِرِ أَدْمُعِي لِرِثَائِي
وَكَأَنَّنِي آنَسْتُ يَوْمِي زَائِلاً فَرَأَيْتُ في المِرْآةِ كَيْفَ مَسَائِي

---

١ – النضار : الذهب . ٢ – العقيق : الخرز الأحمر .

نبذة في سيرة الشاعر : رأى خليل مطران النور في مدينة بعلبك في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر ، وتلقّى علومه العالية في المدرسة البطريركيّة ببيروت وتخرّج في العربيّة على الشيخ إبراهيم اليازجي ، ثم درّس ، مدّة ، في البطريركيّة واضطر للهجرة إلى مصر ، فنزل الأسكندريّة ، أولاً ، ومنها سافر إلى باريس ليعود ، بعد حين ، فيعمل في الأهرام ، حيث اتصل بشوقي ونخبة من المصريين الّذين الّفت بينهم آصرة الأدب .

وقد كان للاتصاله بالآداب الغربيّة في الدراسة والترجمة تأثير عميق على شخصيّته الأدبيّة ، فقد ترجم تاجر البندقيّة لشكسبير ومكبث وهملت ، ومسرحيات أُخرى لراسين وكورناي .

إيجاز المضمون : يمهّد الشاعر بمقدّمة عن داءٍ ألمّ به ، فحسب أنّه سيشفيه من داء الحُبّ ، إلا أنه ضاعف من شقوته ووجده ، فبات رهين قلبه المعذّب بحُبّه ورهين مرضه ، حتى أوشكت روحه أن تبارح جسده ، وكاد عقله أن تَنْطفىء أنوار بصيرته .

وفي المقطع الثاني يبثّ شكواه لمعذبته ويُطلعها عمّا خلّفت فيه من هزال وسُقم ، فقد أضاع عمره كفتى من النّاس وعمر خلوده كشاعر ، في سبيل حبّها ، فاقداً بذلك لذّة الجهل وخلود أصحاب العقول .

أما في المقطع الثالث ، فإنّه يميل إلى بعض الجزئيّات والأحداث ، فيذكر رحيله طلباً للشفاء ، وقد بدا له أن حسن المناخ قد يبرىء داء الجسد ، لكنّه لا يلطّف نيران الشّوق . واذا كان حسن المنتجع يُحيي روحه ، فإن الفراق يوشك أن يُميتها . فهو يطوّف في البلاد ، دون جدوى ، تتضاعف علله من شعوره بالغربة والمنفى والشّوق والتفرّد بالأحزان . ويَفزَع الشاعر إلى البحر ، طلباً للعزاء والسلوى والهدوء ، فلا يقع فيه إلاّ على العواصف الّتي تدفع أمواجه فتتحطّم على الصخور العاتية ، الفاقدة الشعور والّتي يتمنّى الشاعر أن يستحيل قلبه إلى ما يُشبهها ليخفّف من وطأته . وما أشبهه بالصّخرة ، فالمكاره الّتي تنتابه شبيهة بأمواجها ، كما أنّ

السُّقم الَّذي يُعانيه يفتّت أعضاءه كما تفتُّت الأمواج تلك الصّخور . وكأن البحر ، في أمواجه المتدافعة ، كصدر الشَّاعر ، ضيقاً وكمداً ، وكأنَّ العالم كُلّه مغمور بالسُّويداء والقُنوط ، تغشى آفاقه الأقذاء والقتام .

وفي المَقْطع الرَّابع يصف الغروب ، متأملاً ، مُستعبراً ، فيجد أنّه يصرع النهَّار ويقتل الشمس، فكأنَّ الشُّعاع الشَّاحب المترامي على الآفاق مظهر لمأتم الشَّمس البيِّن المُضْمر ، أو كأنَّه مبعث للرِّيب والشكوك في ضمير الظِّلمة المدلهمَّة ، أو هو محو للوجود وإخفاء لمعالم الحياة ، حتّى إذا انبعث الضياء من جديد ، أعاد الحياة للأشياء وبعثها من جديد .

ويعود الشَّاعر في المقطع الأخير إلى ذكر صاحبته ويقول إنَّه تذكَّرها ، عند المساء ، وهو دامي النَّفس ، متمزِّق الوجدان ، تتحدر دموعه المتشعشعة ، فيما كانت الشَّمس تدنو من الأُفق فوق غيوم قاتمة سوداء ، فبدت وكأنها دمعة حمراء بائسة تبكي نهاية النّهار ، ممزوجة بدموعه الباكية لقدره البائس . ذاك كلُّه رسم لعينيه نهايته وموته المزمع ، حين تخبو أضواء عمره وشمس حياته .

* * *

تحليل المضمون : تتطوَّر هذه القصيدة في خَمْسة مَقَاطع ، وفقاً للسياق النّفسي للتجربة وانعكاسها على مظاهر العالم الخارجي أو انعكاس مظاهر العالم الخارجي فيها . ويمكن ان نقسِّمها ، وفقا لما يلي :

١ ــ وصف مرضه : (١-٥)
٢ ــ ذكر حبيبته : (٦-٩)
٣ ــ رحيله للاستشفاء : (١٠-١٤)
٤ ــ شكواه للبحر : (١٥-٢٠)
٥ ــ تأمّلاته وخواطره في الغروب : (٢١-٢٥)
٦ ــ تذكُّره لحبيبته عند الغروب : (٢٦-٣٢)

أوّلا — وصفه لمرضه : (١-٥) وقد استهلّ بذكره في المطلع ، دون ان يُعيِّنه ويصفَ أَعراضه، إذ نراه يقرن بينه وبين داء العشق الّذي يعانيه، متوهِّماً أَنّ الأوّل سيُزيل الثّاني ويُعفّي عليه. إلا أنّه ألفى نفسه، وقد تضاعف عذابُه وبرّح به ، وغدا يكتوي بمرضه في جسده وبحُبِّه في نَفْسه . واذا كان الشّاعر لا يُعلّل ذلك ولا يؤوِّله ، فإننا ندرك أن الحبّ ، وإن انتمى ، في ظاهره ، إلى المرأة ، فإنّه يرمز من خلالها إلى الحيـــاة والسعادة ، هو صنو لشغفه بهما . ومتى هُـــدِّد المرء بافتقاد الشيء ، فانّه يزداد تعلقاً به وإيثاراً له . والسُّقم ، اذ حلّ بالشّاعر ، ضاعف من شوقه لحبيبته وحبِّه لها ، من خلال تعاظم حبِّ الحياة والسعادة في نَفْسه . ذاك هو تعليل قوله : « فتضاعفت برحَائي » .

وينحدر الشّاعر ، من ثَمَّة ، إلى بعض الخواطر التّفصيليّة في الأبيات الّلاحقة ، مُتَعجباً من استبداد الضّعيفين به ، أي حبّه ومرضه . فالقلب أذابته الاشواق والجسم أذابته غلالة المرض الخَلِقَة لكثرة ما تعاورها من الأدوية . وتعجُّب الشّاعر هنا يَنْطوي على حقيقة لم يُقَدَّر له أن يَفْطنَ لها في حالي العافية وخلوّ النفس من الأحزان . فقد كان يتوهّم أنّه سيِّدُ نفسه وقدره ، يخضع عواطفه ولا يُخْضع لها ، ويُملي ارادته بقوّته ولا يهين ولا يلين ، إذا بالحبِّ يطلعه على أنّه عبد لعواطفه ، مرتهن لها ، وأنه عبد للمرض الّذي يسلبه قوته ويطرحه في الفراش رهين الأدوية والغلالة وما يرمزان إليه من بؤس وضعف . فقوله : « يا للضّعيفين استبدا بي » لا يشير إلى المرض والحبِّ ، بقدر ما يشير إلى واقع الشّاعر ذاته وعظم ما يعاني من فجيعة الوعي بضعف ارادته وصموده أمام طوارىء النّفس ، اي الحب ، وطوارىء الحياة أي المرض .

أما في الشّطر الثّاني ، فإن الشّاعر يعمد إلى بعض الحكمة في قوله : « وما في الظُّلم مثلَ تحكّم الضُّعفاء» . وذاك أن قوّة الخصم تُعَزّي المهزوم عن ضعفه ، وتُبرِّره له. أما الخصم الضّعيف، فان انتصاره يُضاعف من وقع الهزيمة ويُصيبُ المرء بشعور الهزال والفشل العام وقلّة القدر . فانتصار دولة عظمى على إحدى الدُّول قد يمسّ كبرياءها ، لكنّه لا يعتريها باليأس المطلق ، أما انتصار دولة صغرى ، لا شأن

لها ولا مجد مؤثلاً ، فـذاك مما يضاعـف هوانها . والضّعيف ، من بعد ، إذا نال سلطة وقوّة اسكرته وخرجت به عن طوره ، لأنه لم يعهدها ولم يألفها من قبل . فهو حديث النّعمة بالقوّة .

ولكي يُوحي الشّاعر بعظم ما يُعانيه تمثّل وتكنّى عليها بالقول : « وغلالة رثّت من الأدواء » : فهو رهين غلالة ، أي قطعة من الثّياب الخلقة ، الملطخّة بلطخ الأدوية ، وقد توسّلها كرمز للتفاهة والعجز وضعف الحيل وقلّة الوسيلة . فالإنسان الجبّار الّذي يعدو إلى مطامعه وغايته ، يتوهّم أن الوجود خلق في سبيله ، ثمّ يجد نفسه ، وقد أقعي ، فجأة ، في سرير المرض ، تصرعه جرثومة بلغت من الضآلة حدّاً لا تُرى معه في الأبصار . ولعلّ مشيئة الله قدّرت ذلك في قُدرتها لتعظ الانسان وتذكره ، أبداً ، بضعفه ، لئلا يجتاحه الغرور والجبروت ويخيّل اليه أنّ أمر مصيره بيده .

وقد آمن الشّاعر ، فعلاً ، بأنّ حياة المرء سريعة العطب ، واهية ، تكاد تلْفظ رمقها الأخير وتزفر به كهبّة من النّسيم الواهي الضّعيف :

والرّوح بينهما نسيم تنهّد في حالَي التّصويب والصّعداء

والنّسيم لا يدل هنا على الانتعاش ، بل على ضعف الأنفاس والاحتضار والحشرجة . والشّاعر يقف في ذلك كلّه موقف الحائر المفجوع بهوانه بين يدي الحياة ، يُبصر روحه تنازع في داخله ، ولا حيلة له في دفع غائلة الموت عنها . لقد تهافت تهافتاً وتداعت فيه مقوّماته كلُّها ، حتى عقله فقد خبا مصباحه ، ولم يعد ينير له سبيل الهداية ، فيما يلتبس عليه من أمور الحياة :

والعقل كالمصباح يَغْشى نوره كدري ويُضعفه نضوب دمائي

فالأحزان قد طَمَتْ وأجتاحت أسوار العقل وطمست معالمه ، كما أن فقر دمه ونضوبه أضوياه ، فبدا خافتاً لا يَفْهم ما تطالعه به الأشياء ولا يَنفذ فيها . وبعد أن تحقّق له ضعف روحه ، يتحقّق له ضعف عقله وعجزه . وإذ كان يخيّل اليه ،

قبلاً ، أن العقل فضّ لغز الحياة وروّضها واستحكم عليها ، فإن سقوطه تحت وطأة المرض والحب ، جعله يدرك ان العقل لا يعدو أن يكون مصباحاً شاحباً في ظلمة الحياة المدلهمّة ، لا يبددها ولا ينيرها . وهكذا يمكننا القول ان الشّاعر أفصح في المقطع الأول عن سوء ظنّه بقدرة الانسان وكفاءته في الصمود لطوارىء نفسه وطوارىء الحياة ، نازعاً من واقعه الواجدانيّ الخاص في العشق والمرض إلى واقع الانسان عامّة ، ناعياً عليه غروره إذ يتوهّم أنه قوي وجرثومة ضئيلة تَصْرعه وغلالة خلقة تقيده . وإذ يعتقد أنّه فهم أسرار الحياة وانتصر عليها بالعقل ، إذا به يقعي في حضيض البؤس ، لا يُنجيه عقله ولا ينجع في تعزيته أمله .

ثانياً — ذكر حبيبته : (٦-٩) : إثر المقطع الأوّل الّذي تعرّض فيه لبؤس جسده وروحه ، يخاطب حبيبته ، كسائر الرُّومنسيّين الّذين لا يزالون يُعانون داء الحبّ ، ويُنمي اليها مصائبه جميعاً :

هذا الّذي أبقيته ، يا منيتي   من أضلعي وحشاشتي وذكائي

فالحب قد أوهى جسده وأضعف من ذكائه أي فطنته ، إذ عُقدت في نفسه أنشوطة المصير والقدر ، لا فكاك لها بذاتها ولا فكاك له منها . فالحبُّ ذاته لا يُنجي الانسان من قدر الشّقاء الّذي كتب له ، وبعد أن يتوهّم فيه السعادة ، إذا هو يتبدّى عن قيد يوهن النّفس ويضعف العزم ويحيّر العقل . وفضلاً عن ذلك ، فإنه يسفح عمر صاحبه في الباطل واللّاجدوى :

عُمْرين فيك أضَعْتُ ، لوأنْصفتني   لم يَجْدرا بتأسّفي وبكائي :
عمر الفتى الفاني وعمر مُخَلّد   ببيانه لَوْلاك في الأحياء وبكائي

ولقد قسم الشّاعر عمره إلى اثنين ، العمر التّافه ، المُزجي أيّامَه في دوّامة الزّمن ، والعمر الآخر عمر الابداع والخلق الّذي يُورث الخلود ويَمْنح العمر الآخر معنى وجَدوى . وهنا يخالف الشاعر ما أُثر عن سائر الرُّومنسيّين من تمجيد للألم في ذاته وفي الحبّ ، ويرى أنه داء وخراب للجسد والنّفس . وبينما يقو ل موسيه : « لا

شيء يجعلنا كبارا إلا الألم »، يقول مطران ، أنه أضاع فيه عمريه ، جميعاً . وبعد ، فان الشاعرين صادقان ، عبرَّ كلٌّ منهما عن وجه من وجوه المعاناة في الألم : الإيجابي والسَّلبي . ولولا آلام مطران لما فاضت نفسه بهذه القصيدة الشبيهة بنفثات المصدور ، اللّافظ أنفاسه .

وفي نهاية المقطع يُعلن يأسه المُطلق من الحُبِّ بقوله :

فغدوت ، لم أنعمَ كذي جَهلٍ ، ولم أغنم كذي عقل ضمان بقاء

فالحبُّ قد نكدَّ عليه حياته ، أفقده نعيم الجُهَّال الّذين يغذُّون عمرهم الفاني بأطايب المال واللّهو واللّذة، وخسر غنيمة العقّال في الخلود وبقاء الذّكر والأثر . لقد أطفأ يأس الحُبِّ نفسه ، وأعماها عن كلِّ خير وفضيلة في الوجود .

وهكذا نقع في المقطع الثّاني على تعبير عن الحُبِّ اليائس والأمل المفقود وعن سويداء الألم المتردِّي في هاوية نفسه .

ثالثاً — رحلة الإستشفاء : (١٠-١٤) : وهذا المقطع يبدو اكثر واقعيَّة ، إذ ينزع فيه إلى بعض التأمل في سرد الأحداث الّتي جرت له ، فعلاً . فقد نصحه الأطباء بالارتحال ، انتجاعاً للعافية ، فتردّى ، من ذلك ، بدائين ، بدل الدّاء الواحد ، داء الجسد في مرضه، وداء الرُّوح في غربتها وشوقها :

إنّي أقمت على التعلَّة بالمنى في غربة قالوا تكون دوائي
أن يشف هذا الجسم طيب هوائها أيلطِّف النّيران طيب هواء ؟

فالشّاعر يحاول أن يتعزّى بالأماني الكاذبة ، مؤمِّلا الشّفاء في الغربة ، متطيباً بطيب النَّسيم ، لكنَّه يشعر باللّاجدوى من ذلك ، إذ أنَّ داء جسده لا تُوازي آلامه داءَ روحه . والهواء قد ينْعش جسده ، لكنّه لا يطفىء نيران الشوق والحيرة في نَفْسه . فالدّاء الّذي ضعف وأوشك أن يتعافى في ذلك المنتجع ، حلّ من دونه داء آخر ، لم يدعه يكسب أي خَيْر من شفائه :

أو يُمْسك الحوباء حسن مقامها　　هل مَسْكَةٌ في البُعْد للحوباءِ

فأنّى له أن يتعافى وهو يُعاني البعد والفراق اللّذين يتسلطّان بما هو أشدُّ من الاحتضار .

فالمعاناة هنا هي معاناة غُرْبة وانتفاء ، لا أواصر تشدّه فيها إلى النّاس والأشياء . فهو يائس ، يُعاني الشعور بالعبث والمستحيل ، يطوّف في البلاد لعلّه يَعْثر على عزاء يعزّيه ، فيلْفي نفسه فاقد الأمل أبداً :

عَبَثٌ طوافي في البلاد وعلّة　　في علّة منفاي لاستشفاء

وهذا البيت يوجز ما قدّمنا ، اذ يمثّل النّتيجة الّتي خلص إليها . فهو يرحل للإستشفاء ، فتتضاعف علّته من الوحشة والعزلة :

متفرّد بصبابتي ، متفرّد بكآبتي ، متفرّد بعنائي

والرُّومنسي يشعر ، أبداً ، بالتفرُّد والعزلة ، أينما حلّ وارتحل ، فكأنّه يتحرّى عن مفقود ضائع لا يعثر له على أثر في هذا العالم . ومطران يماثل في البيت الأخير سائر الرُّومنسيين ذوي السويداء القانطة التي تحيل صاحبها إلى طيف شاحب مستوحش في مفازة العالم .

رابعاً — شكواه للبحر : (١٥-٢٠) : ويمضي الشاعر متعثراً بحيرته إلى البحر ، علّه يسلو همه ويجد العزاء . والرُّومنسي يفزع إلى البحر ، كما يفزع إلى الغابات الكبيرة ، المتوحّشة ، لأنها ترمز إلى الخلاء والوحدة . لكنّ البحر لا يُعَزّيه ولا يُسعفُه ، إذْ تنعكس نفسه على مرآته ، وتخلع عليه الاضطراب من ذاتها ولا ترى فيه إلا أمواجه العاتية :

شاك إلى البحر اضطراب خواطري　　فيجيبني بريـــاحه الهوجاء

وكأن الشّاعر يُعمّم بذلك نفسه على الكون ، فيجد أن الاضطراب يخفق في مظاهره

وعناصره كُلّها ، وحتّى البحر فإنه لا يستكين ولا يهدأ ولا تصفو مياهه ، بل ان الرياح تهبّ فيها وتدافع أمواجها . والرّياح الّتي يشير اليها هي رياح العواصف في البحر ، ورياح الشؤم والهمّ في يَم النّفس ، تعصف وتقصف فكان الانسان خُلِقَ في عالم مكتوب عليه قَدَرَ الشقاء واللّاطمأنينة . والبحر هو بحر الموج ، كما نعهده ولكنّه ، في الواقع ، بحر النّفس المتلاطمة أمواجه دون انقطاع أو ملل . وفي هذه المرحلة يطلب الشّاعر النجّاة من وعيه والخلاص من شعوره الرّاغم الطّاغي ، فيتمنّى أن يستحيل قلبه إلى صخرة صمّاء لا تعاني ولا تعي . :

ثاوٍ على صخر أصم وليت لي قلباً كهذي الصخرة الصمّاء
ينتابها موج كموج مكارهي ويفتّها كالسُّقم في أعضائي

وفي هذين البيتين يقيم الشّاعر مقابلة بين واقعه وواقع البحر . فهو يعاني من رياح الشّكّ والرّيبة والهموم . أما رياح البحر ، فترتّد عييّة ، فاشلة لأنها تقع على عبث الصّخور . للبحر محيط من الصّخر وللشّاعر قلب لا ترتدّ ولا تخذل عنه عواطف النّفس بل تنفذ فيه وتتعسه وتُجهز عليه . ومع ان الموج يفتّت الصخور كما يفتت الدّاء أعضاءه، فإنها لا تشقى بذلك ولا تبتئس . وفي تلك اللّحظة يخيّل للشاعر أن الكمد والقنوط مُطْبقان على الوُجود كُلّه وان صدر البحر يَضيق كصدر الشّاعر :

والبحر خفّاق الجوانب ، ضائق كمداً ، كصدري ساعة الامساء

فالأمواج تصطرع كأنها تطلب منفذاً ومنجى ، لكنّها ترتد إلى ذاتها ، وكأن البحر يدفعها ليفرّبها من قراره المحتوم ، لكنّها ترتدّ إليه ، فتضيق رحابه بها . وهنا يَخْلع الشاعر من نفسه على الأشياء ، ويبثّ فيها معاناته ورؤياه ، فيترّاءى له البحر ضيّقاً على رحبه ، كما تبدو الحياة ضيقة عليه ، ذات أسوار ، على رحبها . ومثل ذلك الأفق ، فقد بدا مقرّح الجفن ، مطموس المعالم ، تعروه الأقذاء ويغشاه القتام :

والأفق مُعْتكر ، قريح جفنه يُغْضي على الغمرات والأقذاء

ومطران بذلك لا يَنْسخ المظاهر ، ولا يصفها ، بل يستطلع منها ويبث فيها من

معاناته فيتكشّف له ضمير الأفق عن حالة من الفاجعة ، كانه مؤرّق ، مسهّد ، غشيت أجفانه القُروح.ويكاد يَعْجز عنإغماضها او أنهيُغْمضها بألم لأنها مشوبة بالأقذاء .

وبعد ، فإنّ عين الأفق الرّمداء هي عين الحياة ذاتها ، أو أنها بالأحرى ، هي عين الشّاعر المتقرّحة بالأرق والألم وأقذاء الشرّ والهوان .

خامساً — تأمّلاته وخواطره في الغروب : (١٥-٢١) : ويسترسل الشّاعر بتأمّلاته عند المساء ، متفكّراً في مظاهر الطبيعة ، مستطلعاً منها دلالاتها المُضْمرة ورموزها الهاجعة في قلبها ، بخلاف ما عليه سائر الشعراء الوصفيين :

يا للغروب ، و ما به من عَبْرةٍ للمستهام وعِبْرةٍ للرّائي
أو ليس نزعاً للنّهار وصرعةً للشّمس بين جنازة الأضواء

فالمساء يثير شجو نه وبكاءه : « عَبْرة للمُستهام » ، لأ نه يبعث حنينه او لأنه يذكّره بنهاية مطاف الأشياء فيدرك أن حبّه زائل ، عارض ، بل عمره ، جميعاً ، مولٍّ كالشمس عندالغروب . ففي المساء شاهد الشّاعر نهاية مطاف الأشياء ، فبكى على ذاته ورثا نفسه لفاجعة التغيُّر والفناء التي ستصيبُه . وهو إذ أغرق في التّأمّل بعظة المساء ، تراءى له فيه مأتم ، تُصرع فيه الأضواء وتشيّع جنازة الشّمس . وقد كانت الشّمس أبداً ، رمزاً للحياة ذاتها في وعي الشّاعر الرّومنسي ولاوعيه . وفي المساء ، أيضاً ، يلفظ النّهار أنفاسه ويتنازع ويحتضر ، بعد أن أدرك أوجه وذروة تألُّقه . وربّما رمز مطران بالنّهار والشّمسإلى كُلّ أمرمن أمور الحياة:الشهرة، والعافيه والسّلطة ، والقوّة ،والجمال ، يسطع نهارها ويتألّق ثم تخبو شمسها وتغيب . والنّهار يَعْني ، كذلك ، الوُضوح واليقين ، أما المساء الّذي يُنذر بقدوم اللّيل ، فإنّه يحيل الأشياء إلى أطياف وأشباح ، يُزيل حقيقتها ، ثم يأتي الظلام فيطمسها :

أوَ لَيْس طمساً لليقين ومَبْعثاً للشّك بَيْن غلائل الظّلماء

واليقين الّذي ينوّه به الشّاعر هو يقين البصر والحواس والعقل ، أما الشّك ،

فإنه كالظلام يَطمس الحقائق ويسترها . فيرْتاب المرءُ بكُلّ أمرْ . ونتساءل هنا ، عمّا يتناول الشّاعر في شكّه؟ هل هو الشّك الحسّي الّذي يوهمنا في اللّيل بأن الأشياء غير موجودة ، فيما هي تكون موجودة فعلاً ؟ أما الشكّ الميتافيزيقيّ الّذي يرى أن كل شيء موجود وغير موجود، في آن معاً،لانمظاهره متغيّرة ،واهمة، زائلة . لعلّه أشار إلى الأثنين ، جميعاً ، مع ترجيح للآخر ، وفقاً للنّزعة الرّومنسيّة المنشغلة ، أبداً ، بهموم المصير ولغز الوجود . فاللّيل يمحو الوجود ويغطيه ، كأنّه يَخْلع ستاراً عليه ويخْفي معالمه كي لا تطالعه وتُشغل به الأبصار ، فتنطفىء وتنكفىء أحداقها للنّوم :

أو ليس محواً للوجود إلى مدى وإبادةً لمعالم الأشيـــاء
حتّى يكون النّور تجديداً لها ويكون شبه البعث عود ذكاءِ

فاللّيل يطفىء حدقة الحياة ، كما يطفىء النّوم حدقة الأحياء ، وتعود الشّمس فتبعثُ الحياة من جديد . تلك هي سنّة القدَر ودوامته .

سادساً ـ تذكّره لحبيبته : (٢٦-٣٢) : ويعود الشّاعر في المقطع الإخير إلى تذكّر حبيبته النّائية ، وقد أثار المساء كوامن نَفْسه :

ولقد ذكرتك . والنّهار مُوَدّع والقَلْبُ بين مَهَابة ورجاءِ
وخواطري تبدو تجاه نواظري كلمى كدامية السّحاب إزائي
والدّمع من جفني يَسيل مشعشعاً بسنى الشّعاع الغارب المُتَرائي

وهذه الأبيات لا تعدو العتاب والمناجاة المأثورة في الشّعر الرّومنسي ، تثيره الطبيعة وتُذكي وجده وتدميه ، فيبكي . وقد وصف الشّاعر دموعه وصفاً حسيّاً نائياً في البيت الأخير إذ ذكر تَشَعْشُعَها بانعكاس نور الشمس الغارب ، وهي ملاحظة قد تكون واقعية ، لكنّها لا تجدي في التدليل على أيّة حالة نفسيّة . فهي ملاحظة مجانيّة لا طائل تحتها ، خفت فيها الانفعال وانعدم ووقع الشّاعر تحت وطأة

الحسّ والمظهر كغاية مستقلّة بذاتها . وهو يستكمل ذلك المشهد الحسّي بقوله :

والشّمس في شفق يسيل نضارُه فَوْق العقيق ، على ذرى سوداء

وقد مثّل الشّمس المتوهّجة بالذهب السّائل على الأفق الأحمر فوق غيوم سوداء. ومع أن التمثيل واقعي ، فإنّه يفتقر إلى الرُّؤيا والإبداع اللّذين يبدو شيء منهما في قوله :

مرّت خلال غمامتين ، تحدُّراً وتقطّرت كالدّمعة الحمراء
فكأنّ آخر دمعة للكون قد مزجت بأخر أدمُعي لرثائي
وكأنّني آنست يومي زائلاً فرأيت في المرآة ، كيف مسائي

وفي هذه الأبيات تبلغ المأساة ذروتها لتجهض وتخلّ بنوع من اليقين القاتم ، يقين الموت والتلاشي المزمعين أن يحلاّ به . فالشّمس الغائبة ليست سوى دمعة حمراء من دموع الحياة الباكية أبناءها .

خلاصة حول المضمون : هذه قطعه من الشعر الرُّومنسي المتعقّل المعتدل ، لا تنطوي على نواح النائحين المُعْولين ، كما أنّها لا تقف عند حدود تجارب المتعقلين الّذين ينظرون إلى الحياة نظرة ثابتة ، فارغة . ليس فيها اعوال ابن الرّومي وأبي شبكة في غلوائه ، ولا هدوء زهير وأبي العتاهية ، وإنما هي محاولة جمع فيها الشّاعر تجارب ثلاث تواقع معها في تجربة واحدة،وهي تجارب الحُبّ والمرض والغربة ، مثّلها بوقعها في نفسه ومن خلال مشاهد الطبيعة عند غروب الشّمس على البحر ، متفاعلاً مع المظاهر ، وفاعلاً فيها ، خالعاً نفسه على الكون،وموحّداً بين مصائر النّاس وسائر الموجودات ، مستطلعاً من المظاهر رموزها وضمائرها . وإذا كانت بعض معانيها تبدو باهتة في عصرنا ، فقد كانت في غاية الجدّة والابتكار في عصر الشّاعر المرهون للوصف الحسّي المبتذل والمبالغات الخرقاء الخاوية والتقليد الأمّي الأعمى للشّعر القديم .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الطّبائع الفنية :

أ ــ **الإنفعال والعقل** : ان الميزة الأولى التي اختصّت بها هذه القطعة هي ميزة انفعاليّة مكّن لها الشّاعر بالعقل واضفى عليها صفة الصّدق والجدّية . والانفعال هو انفعال غُربة ومرض وسويداء وافتقاد وحنين . ينظر من خلاله إلى مظاهر العالم ومعاني الوجود . ويفتّق مضامينها ويتفتّح على ضمائرها بالتأمل والرؤيا . وبعد أن كان معاصرو الشّاعر يتوهّمون أنّ غاية الأسلوب هي المعاظلة والوعورة والتأبّد والمحاكاة ، فإن مطران استلهم اسلوبه من طبيعة انفعاله ، واسترفد العقل في تأمّله ، فبدت معانيه وأفكاره وكأنّها مستمدّة من ينبوع الحقيقة القرير الهادىء . من دون خضمّ الانفعالات الشّديد التوتر والصّخب .

ففي المقطع الأوّل يتوازن الانفعال والعقل ، أثار الأوّل في نفس الشّاعر الحيرة بالدّاء والألم ، وهداه الثّاني بالتأمّل المُنفعل إلى حقيقة الضّعف والوهن الإنسانيين . فإنفعاله متعقّل أو أنّ عقله مُنفعل . وفي المقطع الثّاني يبدو الشّاعر مُتَفكّراً بنهاية مطافه في عالم الحب . فتطالعه الحسارة والنّدم . مؤدّياً حساب عمره الضّائع المسفوح. وفي ذلك كلّه . يتوازن الانفعال والعقل يترافدان ويغذّي أحدهما الآخر ولا ينْبُو عنــه أو ينزو عليه . وكذلك ، فإن انفعال الغربة والوحشة في المقطع الثّالث ، يدفعه إلى التساؤل والحيرة . والتساؤل خاصّة من خصائص العقل . لكنّه يهتدي ، هنا ، ويتأثر بمأساة الشّاعر . فلا نُدرك حدّ الانفعال والعقل فيه . إذ خلّص من ذلك كلّه إلى الإستسلام لقدر الشقاء المكتوب له . فالغربة تبرىء سقم الجسد وتُضاعف من أسقام الرّوح . أما قيامه على شاطىء البحر . فقد قرن فيه بين اضطراب نفسه واضطراب البحر . موازناً بينهما ، منتهياً إلى نتيجة خضّبها التشاؤم بلونه القاتم . والقصيدة ، جميعاً ، لا تَعْدو هذا المَنْحى . حيث يبثّ الانفعال الحركة والغلوّ ويُؤدّي العَقْل له العمق بالتأمّل والتفكّر .

ب ــ **الخيال** : ولسنا نقع في القصيدة على خيال راءٍ ، مُترام ، يُبدع صوره من غيب النّفس والأشياء ، ففي المقاطع الثّلاثة الأولى تكاد آثاره أن تتعفّى . فيما

يطالعنا ، منذ المقطع الرّابع نوع من الخيال التّمثيلي الّذي لا يوحّد بين ذوات الأشياء ، بقدر ما يقرن بينها بالاضافة والمقابلة . مثال ذلك قوله :

تغشى البريَّة كدرة ، وكأنَّها صعدت إلى عينيَّ من أحشائي

ففي هذه البيت خيال افتراضيٌّ ، توهَّم الشاعر به أن الكدر والحزن يطبقان على صدر العالم ، بعد أن وشَّحه اليأس بوشاح القنوط والهزيمة . إلا أن العقل يَلجُ إلى تلك الصُّورة ويُخْضعها لمنطقه ، إذ علَّل الكدرة التي تَغْشى العالم تعليلاً ذهنياً ، عقلياً ، بالقول أنها صعدت من نفسه إلى عينيه . وهذا التّعليل هو تعليل واعٍ ، نابٍ ، استحال به الشّعر إلى فكرة تُفهم وتُعلَّل بوضوح . فالشّاعر لم يصل إلى مرحلة اليقين النَّفسي المُطلق الّذي يُخْضع مظاهر العالم لحتميَّته النَّفسيَّة وحقيقته الخاصَّة ؛ بل إنه ما زال يقارن بين يقينه الخاص والحقيقة العامَّة ، ويعلّل معاناته بما يوافقها ، بخلاف ذلك ما نقع عليه في مثل قوله :

والأُفق معتكر ، قريح جَفْنُه يُغضي على الغمرات والأقذاءِ

فإن الخيال، هنا ، هو خيال خالق استعار للأُفق جفناً ونما اليه التقرُّح دون مُقابلة أو استنتاج ، بل بالرُّؤيا النَّفسيَّة الصَّادقة . ويعود الخيال فيؤدِّي فعاليَّتهفي المقطع الأخير بقوله :

وخواطري تبدو تجاه نواظري كلمى كدامية السَّحاب إزائي

فقد أمدَّه الخيال بالقدرة على تمثُّل الخواطر في صورة حسيَّة ، نفسيَّة ، بدت معها وكأنَّها دامية ، كَلْمى ، والخواطر لا ترى ، بل ترد ككفرة مجرَّدة في الذَّهن. ومثل ذلك السَّحاب الدّامي ، وان كان الشّاعر قد انطلق في ذلك من المقارنة بين احمرار الشَّمس عند المغيب والدِّماء .

وقد يَنْحدر خياله إلى التَّقرير الحسِّي ، يتمثَّل الأشياء في صور تُعيدها إلى ذاتها ، كقوله :

والدَّمع في جفني يَسيل مُشَعْشِعاً بسى الشّعاع الغارب المُتَرائي

ففي هذا البيت نقع على صورة حسيّة ساقطة وصف بها شُعاع الدّمع في شكله الظّاهر ثم تولّى العقل وظيفة التعليل،إذ فسّر الشّاعر تَشَعْشُع دمعه بانعكاس شعاع الشّمس .

واذا كان قد عمد إلى المقارنة والتّشبيه في البيت التّالي :

والشّمس في شفق يسيلُ نضاره بين العقيق على ذُرى سوداءِ

فان النضّار والعقيق أبقيا الصُورة في حدودها البصريّة الحسيّة ، ولم يضْفيا عليها أيّ مَعْنى . بخلاف قوله : « وتحدرّت كالدّمعه الحمراء » حيث مزج بين شعاع الشّمس في الخارج والحزن والنّدم في الدّاخل ، فتَمثّلَت له الشّمس كدمعة دامية .

ج – مظاهر أخرى لسيطرة العقل :

١ – **التصنيف** : ومع أن القصيدة مُفعمة بالأنفعال ، فإنّها تنطوي على مظاهر كثيرة أُخرى لطفوّ العقل ونبوّه . فهناك نزعة التصنيف ، كما في قوله :

– **في حالَي التصويب والصُّعداء** : وتعيينه لهاتين الحالتين بوضوح متولّد من حالة الوعي والإدراك التي عبّر بها عنهما .

– **يا للضّعيفين استبدّا بي** : ونعته لهما بهذه النعت وتوحيدهما قد تولّد في المرحلة الأخيرة من مراحل تفكيره الطّويل بهما .

– **عمريْن فيك أضعتُ** : وهذا القول هو ، أيضاً ، خلاصة فكريّة .

٢ – **التفسير والتفصيل** : وهو صنو التّصنيف ، يُواكبه ويُبيّن عليه ويتأدّى مثله من طفوّ العقل على الإنفعال والخيال معاً . مثال ذلك قوله :

– يا للضّعيفَيْن استبدّا بي .
قلب أذابته الصبابة وغلالة رثّت.
والرُّوح بينهما نسيم والعقل كالمصباح.

وقد جاء القلب والغلالة تفسيراً للضعيفين ، ما عتّم الشّاعر ان انحدر منهما إلى

التَّفصيل في ذكره لواقع حال الرُّوح والعقل بَيْنهما . وهذا الأسلوب هو أدنى إلى أسلوب المُعادلة .

ومثل ذلك قوله :

عمرين فيك أضعت : عمر الفتى الفاني وعمر مخلَّد ببيانه لولاك في الأحياء ،

والتفسير في هذا البيت شديد الوطأة على الإنفعال ، إذ فسَّر العمرَيْن تفسيراً عقلياً ثم فسَّر الخلود بالبيان أي الشّعر .

٣ ــ **التساؤل الانكاري** : وهو المظهر الثَّالث من مظاهر طُفُوِّ التّعليل والتَّفسير العَقْلِيَّيْن ، وقد بدا ، خاصة ، في المقطع الثَّالث بقوله :

ــ إن يشف هذا الجسم طيب هوائها أيُلطِّف النِّيران طيب الهواء

ــ أو يُمْسك الحوباءَ حُسن مقامها هل مَسْكَةٌ في البُعْد للحوباء

ففي هذين البيتين ينقض الشّاعر المعنى بالآخر في تساؤل طغت عليه السِّمات العقليَّة ، وإن كان مَصْدر المعنى نَفْسياً في أصله .

ويدنو إلى ذلك قوله في التساؤل حول الغروب :

ــ أَو ليس نزعاً للنَّهار وصرعة للشَّمس ــ أو ليس طمساً لليقين ــ أو ليس محواً للوجود .

٤ ــ **التعليل والاستنتاج** : ويدنو الأوَّل إلى التّفسير ، فيما يبدو الثَّاني وكأنَّه خلاصة نهائيَّة لهما ، كقوله :

ــ ثاوٍ على صخر أَصَمَّ ولَيْتَ لي قَلْباً كهذي الصَّخرة الصَّماء

ينتابها موج كموج مكارهي ويفتُّها كالسُّقم في أَعضائي

وقد علَّل في البيت الثَّاني المقارنة بين قلبه وبين الصَّخرة في أُسلوب تَغلب عليه المُقَابلة الواعية . أما الاستنتاج ،فيظهر في قوله :

ـ فغدوت لم أنعم كذي جهل ، ولم أَغْنَمْ كذي عقل ضمان بقاء
ـ عبث طوافي البلاد وعلّة في علّة منفـــاي لاستشفـــاء

والبيت الأوّل جاء نتيجةً لما عرضه بشأن عُمْرَيْه ، سابقاً ، والبيت الثّاني نتيجة لتساؤله الإنكاري الّذي قدّمنا ذكره .

د ـ **التّشبيه** : ونقع علية فيما يلي :

ـ **والعقل كالمصباح يَغشى نوره كدري** : وقد أفاد التّشبيه ، هنا ، الدّلالة على النّور الّذي تغشاه الظلمة وتكاد أن تطويه وتغلب عليه .

ـ **لم أنعم كذي جهل ولم أغنم كذي عقل** : وسياق التّشبيه ومؤدّاه جرى بين معنيي النّعمة والجهل والغنم والعقل .

ولَيْتَ لي قلباً كهذي الصّخرةِ الصّمّاءِ : وقد أفاد من الصّخرة الدّلالة على القَسْوة واللّامعاناة في تشبيه منفعل اكثر منه متخيّل .

ـ **يتنابُها موج كموج مكارهي** : وقد تخطّى التّشبيه ، هنا ، حدوده في المشبّه به وما أُضيف اليه ، إذ نسبه إلى حالة نفسيّة ، مُتَمثّلاً المكاره في حدقة خياله الرّائي بشكل أمواج تتدافع في خضّم نفسه . وبذلك ازدوج التشبيه وتولّدت منه إستعارة قابل فيها بين خضمِّ النفس وخضمِّ المياه ، مبقياً على إحدى خصائص البحر وهي الموج ، متحدّثاً عنها ، وكأنّها ملازمة للنفس ملازمة فعليّة .

ويفتُّها كالسُّقم في أعضائي : وقد شبّه الموج بالسُّقم ، متوسّلاً المشبّه به المعنوي ، أي السُّقم ، وهو يفيد الإيحاء ، بدلاً من التّحديد .

والبحر خفاق الجوانب ، ضائق كمداً كصدري : ووجه الشبه ، هنا ، تخيُّليٌ ، نَفْسيٌّ تولّد من المقارنة بين ضيق الصّدر ، واضطراب البحر بقرينة الجيشان والسّعي إلى الإنتفاضة والفرار .

تغشى البرية كَدرةٌ وكأنها صعدت إلى عينيَّ من أحشائي : وقد قدّمنا البَحْثَ في هذا التشبيه وما ينطوي عليه من ذهنيّة وتفسيريّة .

أو ليس نزعاً للنَّهار وصرعةً للشَّمس بين جنازة الأضواء : وهذا البيت ينطوي على ثلاثة تشابيه إذ قرن بين المساءِ والموت في الاحتضار وبينه وبين الشَّمس في الهلاك وبينه وبين الأضواء في الجنازة .

— **ويكون شبه البعث عودُ ذُكاء** : وقد شبَّه المصباح بالبعث والاحياء ، من جديد ، لأنَّها تكْشف غطاء الكائنات وتَبُثُّ فيها النَّشاط والحركة .

— **وخواطري تبدو تجاه نواظري كلمى كدامية السحاب إزائي**: وما ذكرنا ، سابقاً، بصدد هذا التشبيه يفي بغرض البحث فيه. ومثل ذلك قوله : وتقطَّرت كالدَّمعة الحمراء .

فكأن آخر دمعة للكون قد مزجت بآخر أضلعي لرثائي : وهو تشبيه ناءٍ ، قصيٌّ ، توهمَّ الشاعر معه الشَّمس وكأنَّها دمعة أخيرة تَسْكُبها مُقْلَةٌ الحياة عليه ، وقد تداخل روعه بهذا اليقين ، فعانى ، فعلاً ، احتضاره وموته .

خلاصة في واقع التشبيه : جاءت معظم تشابيه هذه القصيدة ، وكأنَّها ذات نزعة داخليَّـــة ، يغْلب عليها الايحاء بدلاً من التَّفسير ، والحالة الداخليَّة على الظاهرة الحسيَّة . إلا أنَّها تدلُّ ، مع ذلك ، على أن الشَّاعر ما زال يلامس الحقيقة ويتحرَّى بالمقابلة والافتراض والإيهام ، ولا يقبض عليها هي بالذَّات .

هـ — **الطِّباق** : وقد توشحت به القصيدة في الأبيات الَّتي عبَّر بها الشَّاعر عن النَّقض والتَّنازع ، يؤدِّي واقعاً أو يصف حالة ، ليرتدَّ عليها وينقضها بأخرى ، كقوله :

داء — شفاء — شفاء وبرحاء — تحكُّم وضعفاء — التَّصويب والصَّعداء — الفاني والمخلَّد — ذو جهل وذو عقل — طمس وبعث — اليقين الشكّ .

و — **الجناس** : ونقع عليه في نبذ عابرة :

— يا للمساء ، وكم به من عَبْرةٍ للمستهام وعبرة للرَّائي

ـ الضّعيف والضّعفاء ـ أنعم وأغْنَم ـ طيب هواء وطيب هواء ـ أو يمسك الحوباء ، هل مسكة للحوباء ـ الصخر الأصمّ والصّخرة الصّماء ـ خواطري ونواظري . مُشعشعاً بسنى الشّعاع ـ آخر دمعة وآخر أدمعي .

ز ـ **الكناية** : ونعثر ، ثمّة ، على بعض الكنايات في مثل قوله : « وغلالة رثّت من الأدواء » « والرّوح بينهما نسيم تنهّد »، للتدليل على الوهن والهزال .

مظاهر أسلوبية أخرى : **كالحكمة** في قوله ـ: وما في الظّلم مثل تحكّم الضّعفاء ، **والتكرار اللّفظي** : من أضلعي وحشاشتي ، وصيغ **اسم الفاعل** : متفرّد بكآبتي ، متفرّد بصبابتي ، متفرّد بعنائي ، ثاوٍ على صخر ، شاكٍ إلى البحر .

* * *

نموذج من فوزي المعلوف

بين الروح والجسم

بَيْنَ رُوحي ، وبيْنَ جسمي الأسير
كان بعْـــــدٌ
ذقْتُ مـــــرَّةْ
أنا في الأرض ، وهي فوق الأثيرْ
أنا عَبْـــــدٌ
وَهْيَ حـــرّةْ

* * *

أنا عبدُ الحياةِ والموتِ ، أَمْشي
مكْرهـــاً من مهودِها لقُبُورِه

عبدُ ما ضَمَّتِ الشَّرائع من جَوْرٍ
يخطُّ القويُّ كُلَّ سطـورِهْ

بيراعٍ دَمُ الضَّعيفِ له حـــبرٌ ،
ونوحُ المَظْلومِ صوتُ صـريرهْ

أنا عبد القَضَاءِ ، تَمْلأُ نَفْسي
رهبةٌ من بشيره ونذيـــرِهْ

عبد عَصْرٍ من التَّمَدُّن ، نَلْهو
ضِلَّةً عن لبابِه بقشـــوره ْ

عبدُ مالي ، أَحْظى به بعد جَهْدٍ
فإذا بي أنوءُ من ثقل نيـــرِه ْ

عبدُ إسمي ، ذَوَّبْتَ روحي وجسْمي
طمعاً في خلودِه ونُشُـــوره ْ

عبد حُبّي ، أنْزَلْتُه في فؤادي
فكوى أضْلعي بنـــار سعيره ْ

أنا في قَبْضَةِ العبوديَّةِ العمياء ،
أعْمَى مسيَّرٌ بغرورِه

إن جسمي عبدٌ لعَقلي ، وعَقْلي
عبدُ لقلْبي ، والقَلْب عبدُ شُعوره ْ

وشعوري عبْدٌ لحسّي وحسِّي
هو عبد الجمالِ ، يحيا بنُوره

كلُّ ما بي في الكون أعمى ومنقادٌ
على رَغْمه لأعمى نظـــيرِه ْ

غيرَ روحي فالشِّعر فَكَّ جناحَيْهَا
فطارَتْ في الجَوِّ فَوْقَ نسورِه ْ

تَنْتَحي عالم الخُلودِ ، لتَحْيَا
حرَّةً بين رَوْضِهِ وغديـــرِه ْ

* * *

نبذة في سيرته : ولد فوزي المعلوف في زحلة ٢١ أيار ١٨٨٩ . وتعلّم القراءة . وهو في الثّالثة من عمره وأحسنها ، وهو في الخامسة . كماقيل . وفي الرابعة عشرة شطّر في الكلية الشرقية بيتين من الشّعر للأخطل الصغير ، وهو أول عهده بالشّعر . وفي أول سني الحرب الكبرى انتقل من الكليّة الشرقيّة إلى مدرسة الفرير في بيروت . حيث قضى سنة ، أقفلت المدرسة . إثرها ، من جرّاء الحرب ، وقفل إلى مسقط رأسه زحله ، يُكِبُّ على المطالعة برعاية والدة النّسّابة اسكندر عيسى المعلوف الذي أباح له مكتبته العامرة بأنفس الكتب العربية وأعرقها . وفي تلك المرحلة شرع يَنْشر نتاجه في الصحف ، حتى إذا وضعت الحرب أوزارها ، استدعاه والده إلى الشّام . حيث عمل كأمين لصندوق المعلمين ، ثم كاتماً لأسرار المعهد الطبّي العربي ، دون ان يحول ذلك كلّه بينه وبين النّشر واعتلاءمنابر الخطابة .

وفي ١٧ أيلول عام ١٩٢١ ، هاجر إلى سان باولو في البرازيل ، حيث انصرف إلى تأسيس مصانع الحرير مع شقيقَيْه وبعض خؤولته ، دون ان يصرفه ذلك عن فطرة الأدب والنّظم ، بل انه اقام عليها ، وأسس المنتدى الزحليّ وترأسه. ويبدو ان فوزي جلّى في التجارة ، كما جلّى في الأدب ، فأثرى واتسّعت اعماله . إلا ان مرضاً داهمه ، فأقام منه اربعين يوماً في المستشفى يعاني سكرات الموت ، حتى صرع في ٢٠ من شهر تشرين الثاني عام ١٩٢٩ .

مطولة «بساط الريح» : استهل فوزي نظم الشعر معارضاً عصره ، كما قدّمنا ومتَعَرّضاً للقدماء في معانيهم وصُوَرهم يعالج فيه بعض الاغراض الذاتية والاجتماعية والقومية .

إلا ان الشاعر أطلع ، اثر الهجرته ، على الشعر البرتغالي والفرنسي وتَرْجم منْهما ، كما ان تجربة الهجرة ونموّ خبرته في الحياة بالغربة والألم والنّجاح والفشل عَمّقت معاناته الشعريّة ومدّت أبعادها ، فتحوّل بشعره عن الموضوعات الجزئية العرضية والقصائد المَبْتورة ، المستقلّة بذاتها والمعاني الخطابية ، وألم بالقصيدة الكبيرة التي تعبّر عن تجربة شاملة للوجود بكامله ، مُفْصحة عن موقف الشّاعر منه ومن قيمه ومعانيه . فنظم مطولة « على بساط الريح ». وفي هذه القصيدة أدرك فوزي ان الشعر

لا يقوم على نزوة الارتجال أو النبرة الخطابية او التجربة الآنية المعزولة عمّا دونها ، بل انه يقوم على التأمُّل الجدي العميق الذي يتصل فيه بحقيقة الوجود ، فلايظل مجموعة من ترهّات الغلو والانفعال دون رصيد انساني رصين . لهذا اقام قصيدته على اناشيد يمثّل كلٌ منهما مرحلة من مراحل التّجربة وموقفاً من مواقف الشّاعر من الوجود ، يعالجه بشعور مثقّف ، عاقل ، لا مجال فيه للنّزوة والخطابيّة والهوس الحماسي المبذول . وقد تخطّى الشّاعر بذلك حدود الشعر الذي عاصره والتقى مع شعراء يومنا حيث تتنامى القصيدة إلى نهايتها في مقاطـع متلاحمة ، كما خرج فيـه عن عمود الشّعر المأثور وسُنَّته ، فغدا للشّعر مضمون إنسانيّ مسؤول يتّصل بالحقائق النّائيه الخفيّة .

اناشيد القصيدة : تقع هذه المقطوعة في أربعة عشر نشيداً . أستهل فيها بنشيد ملك الهواء ، متكنياً بذلك عن الشاعر الذي يقطن عالم الغيب والنّجوم والفضاء بروحه . دون جسمه ، يسكن فيه قصر الشعر ، محاطاً بموكب النور وعرائس الأحلام ،يستوي على سدّة السّحاب ويرتدي هالة البدر واللّيل ويقبض على صولجان الثّريا . فالشاعر ليس ابن الارض ، وهو غريب بَيْن بنائها .

وفي النشيد الثّاني يتحدّث عن روح الشّاعر الّتي ترفعه إلى الفضاء ، واصلةً بين الارض والسماء ، وهي لا تزال تحنُّ إلى فردوسها الأوّل الطاهر من خلال الشّعر . فإحمرار الأفق وركام السّحاب وانين الرياح ونواح الطيور وندى الفجر وبريق النّجوم،اي ان مظاهر الطبيعة كلّها تجسيد لأحوال في نفسه ، هي لهيبُها وهمومُها وزفيرُها وعويلُها ودمعُها وحبّها المحطّم الفاشل . فالطبيعة كلها هي اطار ذلك المنفى الكبير الذي يسكنه :

لست من عالم التراب وان كنت تقمصّت بالتُّراب عليه

هو فردوسك السَّحيق ، فلا الاثم ولا الشر يبلغان اليه .

وفي النشيد الثّالث يفنّد مظاهر العبودية الّتي يلقاها الشّاعر في عالم التّراب ، مما سنفعله في دراستنا لنص هذا النشيد دراسة مسهبة .

ـ اما النشيد الرابع فهو حلم وحقيقة ، حلم الصّعود إلى الفضاء ، وقد تمثّل في حقيقة الطائرة التي أرتفعت به ، مادّة إلى النجوم جناحَيْها ، ثم يعرض في النشيد الخامس إلى ما كان من أمر الطيور بالنسبة اليه ، كما سنرى في تحليلنا لنصّه .

ـ ويعرّج في السادس على وصف الشاعر المتردّي تحت وطأة آلامه الفاشلة ، وقد بدا العبوس واليأس على محيّاه ، ساعياً إلى رفع الأرض إلى العلاء :

حول الارض عالماً علويّاً قاطراً وحولها سلسبيلا

ملأ العالم السماوي شدواً مُنْزِلا منه للورى انجيلا

ـ وفي السابع يذكر حديث النجوم ، اثر مشاهدتها الطائرة الدّانية اليها ، فإذا هي موجسة شراً ، تنعى عليه قيامه في أرض ، يغطي الشّقاء بطاحها ويسير الحق فيها إلى جانب القوي . وهنا يهتف الشاعر مخاطباً النجوم ، معرفاً إيّاها بحقيقته :

إيه يا نجمتي ألم تعرفيني شاعراً يُنْصِت الدّجى لنواحه

سامح اللهُ فيك قلبك نسيّاً هو في الكون مثل قلب ملاحه

ويمضي في الثّامن متحسّراً على أمانيه الخائبة التي غشّى الظلام أنوارها وعكر الانين نشيدها وحنظل الأسى كأسها ـ فكأنّ كل ما ابتناه كان على شاطىء الوهم ورماله :

ضاع عمري سعياً وراء رسوم خطّطَتْها في الشّاطىء الاقدام

عشت ابني على الرمال . وهل يثبت ركن ، له الرمال دعام

ـ ومن النشيد التّاسع حتّى الثالث عشر يعيد ما سمعه من أحاديث الأرواح عنه . قالت احداها انه طين وماء ، ولد من التّراب ويعود اليه ، يحيا للشرّ ولا خير فيه الا ما يغذّي به جسمُه أعشاب الأرض فيما يستحيل ماؤه إلى قطر في الفضاء :

تلك حال الانسان حيّاً وميتاً رب خير الشّر من أسبابه

وانبرت روح اخرى تنعى عليه امعانه في الشر والحسد والطمع والانانية والاذى ، متوسلا العلم للخراب ، وتخلص إلى القول :

ليت عمرانه تأخر أجيالا فكل الخراب في عمرانه

ثم تقبل روحه لتدافع عنه وتقول انه مرغم ، مقسور ، عُمْره لحظة قصيرة ، تعبث بها الأقدار وتطهّر نفسه الالام المبرحة ، وتهف اليه في النشيد الثالث عشر ، فتعانقه على بساط الريح والسحب حيث بدت لهما ضآلة قدر الدنيا :

ثم قمنا نجيل في الكون ابصارا أَرَتْنا منه حقيقة ذاته

ننظر النّاس من علٍ مثلما تَنْظر نملاً يمشي إلى غزواته

— وفي النشيد الاخير يصحو الشاعر من انجذابه الروحي ويعود إلى التردّي في عالم الواقع ، لا انيس له إلا قلمه أي أدبه ، فهو وحده يُسْعفه في مفازة الحياة القاحلة :

يا يراعي ، ما زلت خير صديق لي — منذ امتزجت بي — وستبقى . .

مؤدى القصيدة : نُلمح هنا الى بعض مدلولات القصيدة على ان نستوفي دراسة مضمونها من خلال النَّص اللذي نَزْمع أن نحلّله . ومن البيّن انها تنطوي على المضامين التالية على الأقل :

— ان الشاعر اي الانسان الذي يُخْدع بمظاهر الوجود ولا يقتصر منه على حدود العقل والحواس والذي لا يتلهى بالآنيّ والعارض والجزئيّ ، يشعر أنه ملقى فيه بمنفى وغربة ،وانه ساقط من عالم اكمل لا يعيقه فيه جسده وأحابيل المادة عن ادراك السعادة والحقيقة الكليين .

— ان عالم الاثير والفضاء والنُّجوم والغيوم الذي اشار اليه لا يرمز هنا الى مدلوله المادي بقدر ما يرمز الى عالم روحي يعانق فيه الشاعر حريته الأولى ، حين كان يشاهد الحقيقة ولا تقوم بينه وبينها الحجب . ,

ــ يتوسّل الشاعر الطيور والنُّجوم والأرواح وهي ، جميعاً ، تنطق بصوته الذي يعلن فيه مواقفه المختلفة من شتّى مظاهر العبودية في العالم .

ــ ينعى على الانسان بؤسه الذي صنعه بيديه ، اذ آمن بالعلم وأعاجيبه ، دون ان يعنى بالروح ، فازداد توحُّشاً وقدرة على الفتك وظلّ يُعاني من دونه أحوالا من الضياع والحيرة والشقاء .

ــ هناك نوع آخر من البؤس، وهو ملازم للإنسان لأنه قُدّر له في أقدار الحياة، انه بؤس التّغيُّر والزوال اللذين لا ينجو منها حيٌّ من الاحياء . فهم ، جميعاً ، هالكون ، يعودون الى أصلهم الزري ، الى تراب يغذي أعشاب الأرض وماء يطير في أثيرها .

ــ يؤمن الشاعر بأن الانسان مطبوع على الشّر ، لا خلاص له منه ، وهو ينزع في ذلك منزع الشعراء التّشاؤميين .

ــ يمجّد الشّاعر الألم على غرار الرومنسيّين ويجد فيه سبيلا الى التطهُّر من أدران النفس وعاهاتها .

ــ وعبر ذلك كله يحقّر من شأن الدُّنيا وينعي عليها باطلّها، يتغرر ابناؤها بها، وينخدعون، فيما هي لا تمنحهم إلا الشقاء ولا تطبعهم الا على الشّرّ والأنانية والطمع والأذى .

عرض المضمون : يستهل الشاعر بفكرة عامة تناول فيها الفرق بين جسده والروح المقيمة فيه ، بين عبودية الجسد وحرية الروح وعذابه فيما بينهما . واثر ذلك يبيّن على هذه الفكرة ويُفَصِّلها ملمّاً بشتّى نواحي الحياة على ضوئها وبالنسبة اليها فيتمثل بالأمور التالية :

ــ انه مسير بأقدار الحياة والموت ، اي انه يولد ويموت بالرّغم منه . لا يختار ذلك ولا يسأل فيه .

ــ انه مسيَّر بالشرائع التي استنّها القوي ، ليظلم بها الضعيف . ان الشرائع هي سياج للأقوياء من الضعفاء .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

— انه لعبة في يد القدر ، يعبث به كيفما يشاء ، فكأنه ينعى بذلك على القدر عماه وخبطه دون تقدير في مصائر الناس ، لا يُجلُّ أصحاب العقل والخير على أصحاب الشر والفساد ، بل يُخني عليهم، جميعاً، بمصائبه أو أنه قد يعفّ عن الاشرار ويبلو الاخيار .

— انه عبد للحضارة التي اقتصرت على الاختراعات المادية ومظاهر الترف وقشور السعادة، فيما خلفت الروح خاوية يائسة .

— انه يسعى الى المال ، لينال به السعادة ، فاذا هو يورثه الهم ، ولا يؤدّي به الى اية سعادة فعلية دائمة .

— انه مسير بتوقه الى الشهرة ، ليَخْلُد بها ، فاذا هي ترهقه وتفقده الطمأنينة .

— انه عبد للحب ، اي انه يحبّ دون اختيار منه ، فلا ينال من حبه الا العذاب لانه مكره فيه بعواطفه .

— يعدد في نهاية القصيدة أسباب العبودية ، متدرّجاً من بعضها الى الآخر ، فيقول ان الجسم مسيّر بالعقل ، وان العقل مكبّل بالشعور وان الأخير مقيّد بالحس ، حتى ان العالم كله يصدر عن قوى عمياء ، يسيّر بعضها البعض الآخر ، وليس من حرية في هذا العالم الا بالروح ، اذ انها تأنف من القوانين ، لان قوانينها في ذاتها ، لا تغترّ بالمال والشّهرة ولا تتقيّد بقيود الشهوة ، بل تنطلق حرة في أرجاء الخلود .

القطعة بين الوجدانية والغنائية : تترجّح هذه المقطوعة بين الوجدانية والغنائيّة ، وهما نزعتان فنيتان ، تصدران عن مصدر واحد ، إلا انهما لا تقفان عند حدود واحدة. فالوجدانيّة هي تعبير عن أحوال يعانيها الشّاعر فعلا، لأنها مرتبطة بذاته الخاصة به ، مثال حبه لامرأة علِقَها أو بكائه لولد افتقده أو حنينه لوطن نزح عنه . فالشاعر الوجداني يكون هو الذات والموضوع ، هو الشاعر وهو موضوع شعره ، يعبر عما يعانيه من خلال اليقين العاطفي ، اي انه يخضع الأشياء لفهمه الذاتي لها وللحظة التي يعانيها . والشاعر الوجداني قد يصدر عن كثير من الصّدق ، فيما يعوزه قليل أو كثير من العمق . ذاك ان التزامه لواقعه

الخاص قد يؤدّي به الى معان يتضاءل رصيدُها الانسانيّ وتَسَفَّه بها الحقيقة الانسانية بالحماس والنزق والانفعال .

اما الغنائية ، فتصدر كالوجدانية عن اليقين العاطفي ، اي انها تنظر الى الوجود من خلال غلالة الشعور . لكنها لا تتقيد بالشاعر ، فلا يكون هو موضوع شعره . بل سواه . مثال ذلك ان يصف حب قيس لليلى، بدلا من حبه هو بالذات لحبيبته أو أن يتغنّى ببطولة الممدوح ، بدلا من ان يفخر ببطولته . وقد تكون الغنائية اعمق من الوجدانية ، عامة ، لان الشاعر لا يقتصر فيها على حدود نفسه ، بل انه يمزج بين تجربتها وتجربة الآخرين . فيغدو شعره اكثر تعقلا وادنى الى الحقيقة الانسانية العامة .

أولا : العنصر الوجداني : يتلامح لنا العنصر الوجداني في تجربة الشاعر الخاصة للمعاني التي يتداولها من خلال سيرته وتواقعه مع احداث الحياة والاشخاص . ففي حديثه عن عبوديّة الحياة والموت المكره فيهما، نستطلع تأمله الخاص بمصيره في الوجود ، إذ الفى ذاته وقد وُلد ، ثم رأى انه سائر الى الموت . كان يدأ خفيّة غامضة تدفعه الى ذلك. وتبدو معاناته لظلم الشرائع أكثر وجدانيّة. إذ طالما شاهد الاستبداد التركي او الاجنبي يسيّره وسائر الشعب لخدمة مصالحه وغايته . وفي اخذه لمعطيات الحضارة الحديثة تحقّق له انها ادت له كل ما قد يريح جسده. فيما عرّته بالهموم والوساوس والقلق واستخدمته وافقدته حريته لينالها وينعم برفاهيّتها الزائفة . ولا يعدو حديثه عن المال تجربته الخاصة إذ نزح في سبيله الى المهجر ونال منه قسطاً وفيراً ، فاذا به يضاعف من همومه للاحتفاظ به دون ينيله سعادة حقة . ومثل ذلك شهرته التي خدع بسرابها والحب الذي توهم فيه نعيماً ، فاذا هو يعاني فيه جحيماً من الريبة والقلق .

ثانياً : العنصر الغنائي : اذا كانت تجربة الشاعر صادرة في اصلها عن باعث وجداني خاص ، فانه مكن لها وعمقها بالغنائية، اي بالاقتباس من تجارب الآخرين ومصير الانسان في الوجود . فالغنائية وحدت بين تجربته وتجربة الانسان بالتأمل والرؤيا وحولت يقينه الخاص الى حقيقة انسانية عامة . فهو اذ يقول :

انا عبد الحياة والموت ، أمشـــــي   مكرها من مهودهـــا لقبـــوره

كان يعبر عن مصيره ومن خلاله عن مصير الانسان عامة انطلق من نفسه الى سواه ، فاعلن هذه الحقيقة الخاصة العامة . ويماثل ذلك ما اعلنه عن ظلم الشرائع ، إذ ان ذوي السلطة يفرضونها ولا يدرك السلطة الا القوي بماله وحاله ، ليصون بها أنانيته وعبوديته للآخرين من الضعفاء . فهذه الحقيقة ألمّ فيها بذاته ، واستنبطها من التاريخ في الماضي ومن الاستعمار في الحاضر الذي عايشه . لقد اخضع الاقوياء الوجود وابناءه لباطلهم وخذلوا الضعفاء بحقّهم . وهكذا توحّدت تجربته الذاتية مع التجربة التاريخية . ولعلّ ما تفطن اليه وأعلنه بشأن القضاء والقدر لا يعدو هذا الامر ، اذ ان الانسان يخضع لحتمية القدر في الدّاء والنجاح والفشل والرزق والغنى والفقر ، لا يـنـْجيه فضل أو فضيلة ولا تعصمه كرامه أو بطولة ، ولا يدافع عنه شباب أو هرم أو سلطة أو جاه . لقد عبّر بذلك عن قدره واقدار الناس معه .

والشاعر كشف، كذلك، خدعة المال في نفسه وفيمن دونه، اذ كدّ وجدّ في سبيله وانفق عمره لاقتنائه، متوهماً أنه غاية النجاح والسّعادة، فاذا هو خدعة كبرى خدعت الانسانية عبر العصور . ولقد تحقق له ان صاحبه اذ أكل به اكثر من سواه اتّخم. واذا لبس منه اكثر من حاجته أثقله، اذ انفقه حزن عليه، واذا خزنه خاف عليه من الضياع ، اذا جمّده خسر فائدته ، واذا ثمّره اضناه جهده، فهو يحمله كصخرة من الهموم يرزح تحتها . فالحقيقة هنا وجدانية انسانية وشحتّها الغنائية بوشاح السّواد والسّأم .

أما الشهرة ، فان المرء يسعى اليها ، شغفاً بالخلود ، فاذا هي تنكّد عليه طمأنينته وتضنيه . وبدلا من ان يتمتّع بها يذوي ويذوب من دونها ، لا يجد فيها عزاءً عن بؤسه وهزاله امام حتمية الهلاك والزوال . هو يسعى إليها رغماً منه ، ويطمع بها ، لكنه يفتقد فيها ذاته . فليس فيها دواء لداء الوجود . والحب كالكره والحزن لا اختيار فيه ، فهو عاطفة تتولّد في النفس رغماً عنها كوردة صغيرة محاطة بآلاف الاشواك . وبقدر ما يقوى الحب يقوى به العذاب .

وهكذا يمكننا القول ان حدود الوجدانية والغنائية اتّحدتا في هذه التجربة، اذ تلازم فيها الخاص بالعام عبر التجربة والمعاناة .

ثالثاً : عنصر التأمل الفكري : الا ان من يتمعن في ذلك كله يدرك ان وجدان الشاعر وغنائيته أمدّاه بالانفعال ، لكنه انفعال متمهّل اذ توازن فيها الانفعال والفكر وربما طغى الفكر الى نوع من التقرير الذهني الفاقد التوتّر . والفكر هنا كان باعث العمق والشمول والتوحيد بين ذات الشاعر وذات الانسان . الا ان استبداده بالتجربة أو قيامه فيها على حدوده، يحول بين الشاعر والرؤيا التي تمثّل الاشياء في تخوم الخيال البعيدة بالصورة . ولم نكد نقع في المقطوعة على صورة مُبْدعة أو غير مُبْدعة ، بل انه وقف عند الفكرة . والقصيدة بمجملها هي مجموعة من الأفكار المتخضبة بالعاطفة . فالمعاناة عَبّرَت في مجاز الفكر ، بدلا من الخيال ، فجاءت على قليل أو كثير من الجمود والتحديد وغلب عليها الوضوح بدلاً من الايحاء ونزعة الافهام على نزعة الألهام . ولقد بدا ذلك خاصة في قوله :

إن جسمي عبد لعقلي ، وعقـــــلي   عبد قلبي ، والقلب عبد شعــوره

وشعوري عبد لحسّي وحسّـــــي   هو عبد الجمال ، يحيــا بنـوره

ففي هذين البيتين وما إليهما تُسفر النّزعة العقليّة حيث يبدو الشاعر متفكّراً اكثر منه معانياً بالرؤيا . وبالرغم من أنه عبر فيهما عن حقيقة إنسانية فعلية ، فانه افتقد العنصر الشعري ، فالشعر يفتقد مبّرره اذا لم يتّصل بالحقيقة العامة ، ويفتقر اليه كذلك اذا رضخ لها ووقع تحت سيطرتّها . والسوية في ذلك ان تتعمّق المعاناة الذاتية حتى تتصل بالمعاناة العامة ، اي ان يتعمق الشعور حتّى يصهر العقل فيفيد منه جديته وعمقه ، من دون جموده وبرودته .

رابعاً : سائر مظاهر الوجدانية الغنائية :

١ــالموسيقى : تلازم الموسيقى الشعرية مثل هذه التجارب وتكون فيها كعنصر ايحائي حيٌّ متمّم لها . والنغم يضفي الذهول ويبث النشوة ويدع القارىء في حالة

من التقبّل والطواعية . ولقد تولدت الموسيقى هنا من طبيعة الوزن الخفيف الذي لا ينطوي على ايقاع العنف والدّوي ، بل ينداح بتمهل وهدوء مما تآلف هنا وطبائع التجربة المشوبة بقليل أو كثير من الأحزان ، كما ان روي القافية المنتهي بهاء ساكنة اضفى على طبيعة الوزن مثل وقع التأوّه والنّواح ، فبدا الشاعر وكأنه في مقام رثاء ، يرثي مصير الانسان الزائل الواقع تحت قبضة القدر كطائر بائس كسير الجناح .

وتنبعث الموسيقى ، ايضاً ، من التآلف الخفر بين الحروف في اللفظة الواحدة والالفاظ في البيت الواحد والأبيات في المقطوعة كلّها . ومثل هذا التآلف لا يُستَدَل عليه بالدلائل ، بل ان القارىء يشعر به ويُعانيه ويتقبّله بحدسه . واذا ما سعى الى الاستدلال عليه، وقع من ذلك بآفة الافتعال والتزوير اذ استدل على ما لا دليل عليه الا بالذّوق والمعاناة .

٢ ــ **اسلوب المقابلة والبرهان :** وقد تأتّى من تغلب نزعة التأمل الفكري ، أن طغى اسلوب المقابلة والبرهان . وقد بدت القصيدة من بدايتها الى نهايتها كالقضية الرياضية . فالبيّتان الأولان هما المسألة ، وقد دل عليها بعبودية الحياة والموت والشرائع والقضاء والتمدن والمال والشهرة والحب . اما النتيجة، فهي ان الروح وحدها حرة .

ولقد اتحدت القصيدة من جراء ذلك بوحدة عضوية وتدرج وتسلسل فنمت من بدايتها الى نهايتها دون استطراد . وربما مالت كذلك الى الاسلوب النثري الصرف ، كما بدا في البيتين (١٢ــ١٣) .

٣ــ **التوسل بالحال والتمييز :** من جراء اسلوب الايضاح والبرهان كقوله :

ــ مكرهاً من مهودها للحوده ــ ضلة عن لبابه بقشوره ــ طمعاً في خلوده ونشوره .

٤ــ **تغلب الفكرة على الصورة :** نقع في القصيدة على بعض الصور التفسيرية كقوله :

– بيراع دم الضعيف لـه حبـر ونوح المظلوم وقـع صريـره
– فكوى اضلعي بنـار سعيـره انا في قبضة العبوديـة اعمـى
– تنتحي عالم الخلود لتحيـا حرة بين روضه وغديـره

الا ان الفكرة طغت فيما دون ذلك لان الخيال بدا حسيراً ، فاقد الرؤيا .

٥ – تطبع الشاعر بطبائع الشعر المهجري من رقة في الالفاظ والميل الى التشاؤم اي تمثل الوجود وكأنه موطن للعاهة والنقص والعبودية وهي مضامين عامة مأثورة في الشعر المهجري .

الطبائع الرُّومنسية : قدَّمنا أن هذه القصيدة تمتزج وتترجّح بين الوجدانيّة والغنائيّة ، اي بين الذّاتيّة التي تمدُّ أبعادها وتعمّق ذاتها بالموضوعيّة . ذاك كان أمرها من الناحية الفنية العامّة ، أما من ناحية المذاهب الشعرية المأثورة ، المقرَّرة ، فإنها تنتمي الى المذهب الرُّومنسي ، مضموناً وأُسلوباً .

وتبدو الرُّومنسيّة في مضمونها وفي التجربة العامة التي صدر منها ونزع إليها ، حيث يبدو الشاعر منشغلا بهموم مصيره ومصير الآخرين ، مستطلعاً من الأشياء ضمائرها وناظراً في حاضرها ونهاية مطافها . ولو ان الشاعر اكتفى في ذلك بالنزعة العقليّة التقريريّة ، الهادئة ، لاستحالت قصيدته الى ضرب من الشعر المنتمي الى فن الشعر الحكمي أو التعليميّ اللذين ينظران في أمر الحياة والموت ويقرِّران قليلا أو كثيراً من المبادىء والأفكار بشأنها . إلا أن نظرته ، وان استضاءت بالعقل ، فقد بدت خاضعة لمبدأ التشاؤم والنّعي والنّواح ، متنكرة لواقع الوجود ومثاله ، عازفة عنه ، شاخصة بالحيرة والتّوق والحنين الى عالم الرُّوح فيما وراء الأشياء .

وهكذا ، فإن الرُّومنسي شاعر متألّم ، مُعَانٍ ، ينظر في واقع الشيء ، وما سيقع فيه ، لا يخدع بحاضره عن غده ولا بمظهره عن جوهره ، كما أنه يعاني الغربة المطلقة في مفازة الحياة ، يسفّه قيمها ويرذلها ويتوق إلى قيم روحية مُطْلقة لا تخضع للنسبيّة بين النّاس ولا لشروط المصير البشري القاصر .

سائر طباع الاسلوب :

أ ــ **الطباق** : أكثر الشّاعر من الطّباق ، دون أن يلتزمه التزاماً بديعيّاً ، لا مسوّغ له . والبديعيون يُغْوَوْن بالطّباق تبارياً في البعث باللّفظ والأشكال الخارجيّة ، الخلاّبة من العبارة . أما فوزي ، فإنه تسرّب إلى شعره تسرّباً واعياً أو غير واعٍ ، من الموقف الّذي صدرت عنه تجربته . فهو ينزع منزع الاطلاق والشمول ، يُبيّن أن ما يسوقه عام ، يَخْضع له النّاس ، جميعاً ، فألمّ بالمتناقضات وألّف بينها منساقاً بهذه النّزعة . وربمّا ألمّ بالطّباق كوسيلة للمقابلة والمعارضة ، وفقاً للمرحلة النفسيّة الّتي يُعَبّر عنها . وتظهر نزعة التعميم والتأليف في مثل قوله :

ــ **أنا عبد الحياة والموت ، أمشي من مهودها لقبوره** : فالطباق واقع ، هنا ، بين الحياة والموت والمهود والقبور ، أفاد منها الشّاعر الدّلالة على البداية والنّهاية والاطلاق، إذ أوهم القارىء بأنه عبد في ولادته كما في موته، اي أنّ حياته كلها عبوديّة ما دام يحياها دون اختيار أو رغبة .

ــ **يخطّ القويّ كُلّ سطوره بيراع دم الضّعيف له حبر** : والمطابقة بين القويّ والضّعيف تنمّ عن واقع الظّلم العام الّذي ينتظم قوانين الوجود ونواميسه . فكل قانون يستّنه القويّ ويخضع له الضّعيف ، فسنّة الوجود هي استبداد الأقوياء بالضّعفاء .

ــ **تملأ روحي رهبة من بشير ونذيره** : أي أنه يشعر بالرهبّة في الأحوال . جميعاً ، في اقبال الخير ونزول الشّر. وقد جاءت المطابقة بين « بشير ونذير» وسيلة للتّعميم والإطلاق .

أمّا نزعة **المقابلة** فتَبْدو فيما يلي :

ــ **بين روحي وجسمي ــ أنا في الأرض ، وهي فوق الأثير** : للمعارضة والمقابلة بين الجسم والرّوح وتنافرهما وتلابسهما على نفار عميق في جوهر كل منهما . فهو في الأرض ، أي مقيّد بحدود المادّة والعالم والحواس ، أمّا الرّوح ، فهي

في الأثير ، أي في عالم لا مادّة ولا تراب فيه ، لا تحول الحواسّ بينها وبين الحقيقة . وقد جاء الطّباق بين الرُّوح والجسم والأرض والأثير ، من جهة ثانية ، سبيلاً إلى المقابلة التي يَتخلّص منها إلى المعارضة المطلقة التي لا تتألف ولا تلتئم بين هذه الأطراف . لقد اكتسب بها الدّلالة على المستحيل .

ــ **أنا عبد وهي حرّة:** وهي تكملة للمعنيين السّابقين وتأكيد وتعميم لهما ، انطوت مثلهما على التناقض في إظهار المستحيل القائم بين الطّرفين .

ــ عبد عصر من التمدُّن ، نلهو ضلّة ، عن **لبابه بقشوره** : للمعارضة بين الجوهري والإنسانيّ والزّائف والمخادع .

ــ **عبد حبّي، أنزلته في فؤادي فكوى أضلعي بنار سعيره** : فالطّباق قائم بين أنزلته في فؤادي ، وكوى أضلعي ، أي أنّه أوسعه في قلبه ، في أعزّ مكان ، فإذا هو يباديه بعكس ما باداه به ، يكويه بنار العذاب. وقد أدّى له هنا معنى المناقضة .

ب ــ **الكناية** : وقد وَرَدَتْ بشكل مُبْتسر، غير مكثّف ، دانٍ إلى العرف الشائع ، لا يقتضي جهداً لفهمه وادراك غاية الشّاعر منه . مثال ذلك قوله :

ــ **أنا في الترب ، وهي فوق الأثير** : وقد تكنّى بالأرض عن الواقع والمادّة والقيد والعبودية وبالأثير عن الحريّة والانطلاق والشّفافية .

ــ **أمشي مكرهاً من مهودها لقبوره** : للتدليل على الحياة والموت والعبوديّة .

ــ **يخطُّ القويّ بيراع دم الضّعيف** : كناية عن انتفاء العدل وتسيير الحياة بالأنانية .

ــ **نلهو ، ضلة ، عن لبابه بقشوره** : تكنّى بذلك عن الغباء والسّخف والغرور .

ــ **أنوء من ثقل نيره** : للتّدليل على العذاب والإرهاق .

ج ــ **التكرار اللفظي** : وهو من أساليب الغنائيَّة والشَّجو والذهول ، إذ يبدو الشَّاعر معه ، وكأنَّه ينقل أنفاماً نفسيَّة مترَدّدة في نفسه ، وان كان يتخذ ، هنا ، شكل التّكرار السَّردي :

ــ **أنا** في الأرض ــ **أنا عَبْدٌ** ــ **أنا عبد** الحياة والموت ــ **عبد** ما ضمَّتْ الشَّرائعِ ــ **أنا عبد** القضاء ــ **عبد** عصر من التمدُّن ــ **عبد** مالي ــ **عبد** إسمي ــ **عبد** حُبِّي ــ **أنا** في قبضة العبوديَّة .

* * *

الياس ابو شبكة

نبذة في سيرته : ولد الياس ابو شبكة في الولايات المتحدة ، اثناء رحلة لوالديه فيها . والده يوسف ابو شبكة من ابناء بلدة (ذوق مكائيل) ، احدى قرى قضاء كسروان . انتقل الطفل مع والديه إلى باريس ثم إلى موطن أجداده حيث أُرسل إلى مدرسة عينطورة . وظلّ يختلف اليها حتى نشوب الحرب الكبرى حيث أُقفلت . وفي نهاية الحرب انحدر إلى جونية ، يتابع دروسه في مدرسة الاخوة المريميين التي طُرد منها ، بعد سنة ، فعاد إلى مدرسته القديمة ، وتخرّج منها في الصف الثالث ثانوي ، وهو يتقن الفرنسيّة إلى جانب العربيّة .

وكان الشاعر قد فجع بموت أبيه ، اثناء الدراسة ، ممّا خلف في نفسه جراحاً لا تندمل وجعله يشعر باليتم ويضمر حقداً على القدر الذي فجعه بحنانه .

اثر خروج الشّاعر من المدرسة انصرف إلى التّرجمة عن الفرنسية والتّحرير في الصُحُف ، كما أنه ألمّ بالتّدريس ، حيناً ، وغادره على نقمة ومضَض وهمّ بتولي إحدى الوظائف ، إلا ان طبعه أنف منها ، وأقام ، إثر ذلك ، يشكو كثيراً من أحوال العسر واستقرّ ، أخيراً ، على كسب رزقة من الكتابة الاجتماعية والسياسية في صحف لبنانية ومصرية ، كما انه سطّر بعض الصّور الأدبيّة في رسم الشخصيات السياسية والاجتماعية ، وحاول كتابة القصة والمسرحية والنقد الادبي ، لكنه لم ينبغ نبوغه في الشعر . ولا بد لنا من التنويه أيضاً بانه أسس (عصبة العشرة) وهي جمعية ادبية انضوى تحت لوائها خليل تقي الدين وتوفيق عواد وكرم ملحم كرم وسواهم .

موته : لم يكد ابو شبكة يعرف الاستقرار والطمأنينة في حياته ، بل انه انفق حياته نُهْبى للقلق والعوز ، مدافعاً عن كرامته حتى العنجهية ، متنازعاً في كسبه رزقه ، متسخرّاً فيه لا عمال لا يطيبُ له التمرّس بها .

وقبل الحرب العالمية الثانية بسنوات قليلة ظهرت عليه أعراض فقر الدم ، لكنه ظل يُجْهِد نفسه ويُرْهق جسده المنهوك . وفي عام ١٩٥٤ أسفر له الداء ، فحاول قهره بالكهرباء ، حيناً وبعلاجات أخرى ، إلا انه لم يَنْجع فيه دواء ، اذ تبين انه داء السرطان في الدم . وفي اواخر عام ١٩٤٦ اشتدت وطأة الداء عليه ، فنُقل إلى المستشفى حيث صرعه داؤه في صباح الاثنين ٢٧ كانون الاول ١٩٤٧ .

مؤلفاته : لابي شبكة نحو ثلاثين مؤلفاً مترجماً عن الفرنسية وخاصة موليير . إلا ان مؤلفاته الشعرية التي قامت عليها شهرته هي :

القيثارة (١٩٢٦) أفاعي الفردوس (١٩٣٨) — الألحان (١٩٣١) — نداء القلب (١٩٤٤) — إلى الابد (١٩٤٥) — غلواء (١٩٤٥) .

أولا — القيثارة : اصدرها وهو فتى الثّانية والعشرين من عمره متضمنّة نحو ٨٠ قصيدة تنطوي، جميعاً، على سورة لنزاعه بين الواقع والمثال، مترجّحاً فيها بَيْن اليأس وشهوة الموت ، ناعياً على بلاده تخلّفها وفسادها متغنّياً بماضيها ، كما انه يلوذ، حنياً ، بالطبيعة التي يُصَلّي لها صلاة اليأس والوحدة . وفي القيثارة قصائد من الحبّ المُتَفَجّع المَدْهور الّذي يتوق إلى عالم هو ما وراء الوجود . وهو في تلك المجموعة يقتبس من الشعر المَهْجري ومن الشّعر القديم ، كما يبدو متأثّراً غاية التأثّر بالرومنسيّة الفرنسية الباكية المنتحبة .

ثانياً — أفاعي الفردوس : ولعلها أروع آثاره . قال ميخائيل نعيمة في حديثه عنها : ما أعرف شاعراً يستطيع أن يأتي بمثلها أو أن يدانيها في وصف الشّهوات الجسدية الجامحة . ولقد عبّر فيها الشاعر عن تجربة الخطيئة والشهوة ، كاشفاً قناع العصر وخداع الفضيلة ، مفجّراً ما في نفسه من تضرُّم اللّذة لا يعادله فيها إلا الشعور بالنّدم والتّبكيت ، ولقد كسا تجاربه بحلّة توراتية ، متقمّصاً في اسطورة شمشون ودليلة ولوط وابنتَيْه ، فكأنه يوحي بان جذور الشّرّ عريقة في تربة التّاريخ .

ثالثاً — الألحان : مجموعة شعرية صدرت عام ١٩٤١ وفيها يتغنّى ببلاده في

أناشيد لُحِّن معظمها فيما بعد . ويتغنّى بالقرية وأعيادها ومواسمها وفرح أبنائها بقناعتهم . وقد امتازت عبارتها بالرقة والعذوبة والنزعة الفلكلورية .

رابعاً ـ نداء القلب : ضمت هذه المجموعة قصائد وجدانية وغزلية متفرقة في أجواء تدنو إلى أجواء غلواء وإلى الابد وتنأى عمّا يُطالعنا في أفاعي الفردوس من صخب الشّهوة وعنفها .

خامساً ـ الى الأبد مجموعة غزليّة تميل إلى العذريّة ووصف الشّوق والحرمان واللّقاء والوصال، غنّى بها حبيبته ليلى غناءً رومنسياً عذباً، وهي تمتاز بعمق العاطفة وصدقها ورقة العبارة وغنايئتّها .

سادساً ـ غلواء : وسوف نلم بدراسة مفصلة لها مع تحليل قسم من العهد الثّالث وتعتبر غلواء اقصوصة شعرية قص فيها قصّة حبّة لفتاة تُدْعى (اولغا) حور اسمها إلى غلواء ، وقد اصبحت فيما بعد زوجته .

١ ـ **العهد الأول** : يبدأ بوصف هناءه العيش في القرى ويميل ، بعدئذ ، إلى مباشرة القصّة في ذكره لمرض غلواء في صيدا واظهار تحسّره واكتئابه لهذا النبأ ويستطرد إلى وصف الفلاّح تروُّحاً عن ألمه ، ويعود إلى ذكر ما كان من أمر غلواء عند قريبة لها في صيدا ، اذ تستيقظ فتجد قريبتها بين ذراعي رجل ، فتهبُّ مذعورة وتنفر ، ليلاً ، تخبط على غير هدى .

ب ـ **العهد الثاني** : استهلّ هذا العهد بوصف عذاب الضّمير وحديث الشّاعر مع أُمه يشكو لها فيه صدود غلواء عنه ، فتطيّبه أمه وتعزّيه وتحذّره ، لكنّه لا ينصاع لها، بل أنّه لا يزال يقتفي على آثار غلواء ، حيثّما حلّت ورحلت ويبثّها نجواه ولواعجه .

ج ـ **العهد الثالث** : يتحدث فيه الشّاعر عن الألم ويمجّده على غرار الرُّومنسيين ثم يصف رؤاه ، فيرى فيها الملائكة والعذارى والطاهرات والورود وشفائف الحرير ويسمع فيها موسيقى داوود ويعبر ، كذلك، في هذا العهد عمّا يعانيه البشر من الظّلم وعن

الاغنياء والمُتْـرفين والغارقين في نعيم الدُّنيا ليَعود إلى بؤسه وألمه ولا ينجو من ذلك إلا بلجوئه إلى الذكريات .

د ـ **العهد الرابع** : وهو عهد الغفران حيث تَـبتسم له الطبيعة بعد عبوس ، إذ يلتقي الشّاعر حبيبته، فيتشاكيان آلام الحُبِّ ويتعزّيان دون ان تخمد جذوة الالم في نفسيْهما .

النص في موضعه من الكتاب : اقتبس هذا النّص من القسم الثالث من غلواء حيث يلجأ الشّاعر ، بعد أن عاني يأس الحب إلى ايام طفولته السّعيدة ، يستعيدها ليتعزّى بها عن بؤس حاضره ، متمثلاً إياه ، وقد بعث طيفه ليؤاسيَه ويقويه. والرومنسيُّون يتغنّون بالطفولة كعهد من الحياة لا علم للانسان فيه بالحلال والحرام والبؤس والفرح، عهد الانسان الذي يحيا حياته ولا يتفكّر بما تضمره له من هلاك .

وهذه الأبيات هي حديث خيال تراءى للشّاعر . وكأنّه صنْوٌ له ، يحاورْه ويُظْهر له فلسفة الألم وما خفي عليه من معاني الحياة :

تحرَّكَ اللـيلُ فقالَ الخيـالْ :
من ليس يبكي في اللّيالي الطّـوالْ
ولا يُدَمِّي المُقْلـةَ السَّاهـدهْ

من لم يَذُقْ في الخُبْزِ طَعْمَ الألَمْ
ولَمْ يُنَكِّرْ وَجْنَتَيْه السَّقَـمْ
وتَسْلُخِ الأوْجَاعُ منـهُ حِطَـمْ

من لا يَرَى في الشَّمسِ طَيْفَ الغُرُوبْ
ويَسْمَعِ اللّيـلِ اخْتِلاجَ القُلـوبْ
ويَرْصُدِ الشَّمْعَةَ حتَّى تَـذوبْ

مَنْ لَمْ يُغَمِّسْ في هَوَاهْ دَمَه
مَنْ يَمْنَعِ الأهْوَالَ أن تُطْعِمَهْ
ولا يَرَى في كُلِّ جُرْحٍ حِكَمْ

مَنْ لَيْسَ يَرْقَى ذُرْوَةَ الجُلْجُلَةْ
وَلَمْ يُسَمِّرْ في الهَوَى أَنْمَلَهْ
وَيُرْفَعِ العَلْقَمُ والخَلُّ لَهْ

مَنْ يَصْرِفَ العُمْرَ عَلَى المخْمَلِ
ولا يَذوقُ البُؤْسَ في الأوَّلِ
ولا الأسى في مِخْدَعٍ مُقْفَلِ

لَنْ يَعْرِفَ العُمْرَ شُعَاعَ الإلَهْ
ولَنْ يرى آمَالَهْ في رُؤَاهْ
بل عالماً يَخْبِطُ في مَهْزَلَهْ

ايجاز المضمون : يتحدث الشاعر على لسان الخيال ويؤدّي المعاني التالية :

ـ أن من لم يعانق الألم وتتَقَرّح عيونه بكاءً ، من لم يأكلْ خبز العذاب ويعانِ السُّقم حتّى الهلاك .

ومن لم ير في الأشياء القائمة نهايتَها ويَبْلُ مأساتَها . . .

ومن لم يعرف الهول وحكمة الألم ولم يُصْلب ويَحْتَسِ المرارة والعَلْقم بل أقام في النَّعيم .

ان هؤلاء جميعاً لن يدركوا الله ويعانقوه معانقة العذاب والمحبّة بل تبدو لهم الحياة وكأنها تدور في مهزلة ، أي أنهّم لن يفطنوا إلى سرِّ الحياة .

وفي المقطع الثّاني يصحو الشّاعر من سكرته ورؤياه ، فيسمع صوت العاصفة

ويشاهد اللّيل الّذي لا نهاية له ، فيأمل أن يجلو الصّباح نفسه ، ويعزّيه ، ثم يستطرد إلى القول :

إن الليل يخيفه بأرواحه وأشباحه الغامضة .

إنه يخشى الحب الذي لا يورث أصحابه إلا الألم .

ان اللّيل لا تزال تخفق فيه العواصف كأنه عاشق معذّب تعروه الهواجس والهموم.

المضمون بالنسبة إلى المذهب الذي ينتمي اليه : الرّومنسية .

ينطلق الشاعر في هذه الابيات من موقف يعارض فيه مواقف الآخرين ويدعو إلى قبول الألم ومعاناته لانه سبيل الانسان الى معرفة نفسه والحياة والله . فالألم ليس طارئاً غريباً على الحياة وليس دخيلاً على مصير الانسان بل إنه يقيم معه ، يُلازمه ويؤاخيه ، ولا فكاك عنه . ففي قوله :

من ليس يبكي في اللّيالي الطّوال .

نجد دعوة تباين موقف سائر الناس . فبينا هم نائمون غافلين عن مشكلة الانسان وعن مشكلاتهم الخاصّة، لا يحفلون بالحياة ومصيرها، فان الرومنسي يتأرق ويُنْفق ليله مقرّح العيُون من الألم والبكاء ، لا قبل له بالنوّم لأن الألم يضطجع الى جنبه في السّرير . ومؤدّى كلامه ان من ينام براحة وطمأنينة يحيا ، لكنّه لا يفضُّ أسرار الحياة ويدرك ضميرها، لان الألم اذا صحبه في هدوء اللّيل، يكشف له من الحقائق ما لا يبين له من دون ذلك السبيل . فالانسان الذي يؤثره الشاعر هو الانسان المتألم ، ليلاً نهاراً ، أي المتفكر دائماً ببؤسه وبؤس سائر الأحياء . أما قوله :

– **ولا يدّمي المُقلة الساهده** : فهو غلو بالقول السّابق ، استحالت به الدّموع دماء . وقد اتخذ الدماء هنا وسيلة للتدليل على الفاجعة ، فضلا عن العذاب . ثم يمضي في تعداد المعاني والمشاهد التّي يُحْصي بها ا لألم اذ يقول :

– من لم يَذُقْ في الخُبْز طعم الألم

فكما صحب الالم الشاعر فيما ينام، يصحبه كذلك فيما يأكل . فهو يأكل مُتَألّماً

ولعله لا يدعو إلى مثل ذلك فعلاً ، بل انّه يغالي به ليَقْتَصر منه على القول بأنّ الانسان المُتَحَرّي ، دائماً ، عن نفسه لا يلذّ له الطعّام أو الشّراب أو أنه لا يَقْصُر غاية الحياة عليهما كمُعْظم النّاس. الجُهّال هم الفَرحون بطعامهم، أما الشّعراء والمفكّرونَ، فإنّ الفاجعة لا تكفُّ عنهم حتى وهم يَأكلون ، فتراهم يتناولون ما يقوم بأودهم ، فيما هم يتفكّرون بغاية الإنسان عن طعامه وشربه . فخبزهم هو خبز الألم .

وكسائر الرُّومنسيون ، فإن ابا شبكة يجد في الانسان المُتَعَافي الصّحيح الأعضاء رمزاً لذلك المخلوق الذي يحيا الحياة ولايتفكّر بها أو يعاني مأساتها، إذ لو فعل لاعتّراه السّقم وتهالك حتى يلتبس وجهه على الآخرين :

وَلَم يُنَكّر وَجْنَتَيْه السّقَم
وَتسلَّخِ الأوْجَاعُ منه حُطَمْ

وهكذا فإن الانسان الذي يتمثّله الشّاعر هوالانسان المريض ومرضه داء ميتافيزيقيّ، هو داء الحياة أو داء الوجود لا يَنْجع فيه دواء ، كما يقول الرومنسيُّون . والرومنسي هو ، أبداً ، شاحب ، متداعٍ ، مخذول ، فاشل ، يَظْهر الهزال واليأس على ملامحه وقد يغالي بعضهم في ذلك حتّى ليتظاهروا بأنهم مصابون بداء الصدر وأنهم مُشْرفون على الهلاك .

مشاهدة نهاية الأشياء من بدايتها : والرُّومنسي ينظر إلى المظاهر بحدقة الزّمن ، أي أنّه يُبْصر نهايتها منذ بدايتها ، ويجزع أشد الجزع ممّا سيحلّ به قبل حلوله ، متنكّداً عن الحاضر ، لأنه زائل ، مهموماً من الغد لأنه اليقين . فبود لير ، مثلا ، كان ينظر إلى المارة ، ويقول انني اشاهد جماجم المَوْتى تمرّ من أمامي . ولم يكن من يراهم موتى بل إنهم صائرون إلى الموت ، فشاهدهم بحدقة الزمن وطالعته من دون وجوجهم جماجم الموت . وابو شبكة يُنْسج على منوال الرُّومنسيين بقوله :

من لا يَرى في الشّمس طَيْفَ الغُروبْ
ويَسْمَع اللّيْلَ اخْتلاجَ القُلُوبْ

ويَرْصُدِ الشَّمْعَةَ حتَّى تَذَوبْ

فهو إذ يواجه الصباح ، لا ينعم ولا يفرح بما ينْشره في الطبيعة من نور بل يطفيء بصره عن ذلك ويشاهد الصّباخ غروباً وربما ظلمة بعين نفسه . الصّباح يُولد الموت أو يُشرق ليغيب وسائر النّاس يَفْرحون في فسحة العيش والأمل والضوء . اما الشاعر، فإنه يتجاوزها ويبصر المساء في غرّة الصّباح .

وفي هداة اللّيل الصامت ، فان الشاعر الرُّومنسي يتنصت ، فيسمع خفقات القلوب أي حركة الحياة الّتي لا تهدأ في الانسان وخفقته هي ، بالنسبة اليه ، رمز الحياة والحياة رمز العذاب . فالنائمون هم الذين حلّت عليهم نعمة الغفلة إلى حين ، وتخدّر وعيهم البائس بذواتهم ، لا تزال قلوبهم تضطرب . فهي مضطربة ليلاً نهاراً .

واذ يتأمل الشّمعة المشتعلة ، فإنه يرصدها ويتحدّق بها ، متّخذاً منها أداةً لتمثيل واقع عمره الذي يذوب يوماً يوماً ، كما تذوب الشّمعة ، شعلة شعلة . فشمعة عمره هي الّتي تذوب في الشمعة الّتي تبصرها عيناه . وهكذا ، فان الرُّومنسي يشاهد في الشّمعة ذوبانه وذوبانها ، مُتَعَامياً عن نورها الّذي يُضيء للآخرين ويُبَدِّد ظلمة حياتهم .

الفناء في الحُبِّ ومعانقة الهَوْل : وأبو شبكة يَفْنى في حبّه كسائر الرُّومنسيين ، ينذر له دمه حتّى يغدو كالداء المقيم :

من لم يُغَمِّس في هواه دمه

وهو كذلك لا يهنأ بالحياة المستقرَّة الأليفة ، بل تراه يجازف ويخاطر حتّى الرعب والهول . ومغامرة الرُّومنسي ليست في الحياة بل هي ، غالباً ، في النّفس يتحرّى عن معانيها وأحوالها ويصرعُه الرُّعب من مآلها . فالعالم ليس سوى مفازة للهول .

إلا انه، بالرغم من ذلك كله، يقدِّس الألم ويمجّده ويعثر فيه على حكمة الحياة وعظمتها ، اذ لولا الألم لما تكشّف له قناع ولظل فيها مقيماً على حياة الغفلة .

الصّلب على جلجلة الآلام : ويستعير الشّاعر في تمثيل الألم وتمجيده له صورة الصَّلب :

من ليس يرقى ذُرْوة الجُلْجلةْ
ولم يُسَمَّر في الهوى أنملَه
ويُرْفَع العَلْقَم والخَلُّ لَهْ

لقد مثّله مصلوباً على جلجلة الهوى، اي العذاب اذ لا فرق بالنسبة اليه بين الحبّ والعذاب، وهما، جميعاً، مقدّسان لانه يدرك بهما الكمال والحقيقة . وكما ان المسيح افتدى خطايا البشر في قيامه على الصّليب ، فان قيام الشاعر على جلجلة الحب والألم، يفتديه من الجهل والأنانية والتّفاهة ويُطْلعه على الحقيقة القابعة في المُنْحدر الآخر من العالم . والمسيح لم يأت كما يرى أبو شبكة ليُصْلب كأنه يقوم بمشهد تمثيليّ، بل ليعبّر للنّاس بذلك عن أنّهم لايدركون ذواتهم حتى يحبّوا الألم والحقيقة ويفتدوها. والرومنسي يحمل آلام المحبّين كلّهم وبالآمه يعاني آلامهم كلّها، يشرب مرَّها وعلقمها.

التوحُّد في البؤس : ويدعو الشاعر ، كذلك، إلى التوحُّد في المخدع المُقْفل ليذوق البؤس منذ صباه ، بعيداً عن التّرف والنّعيم . ولعل الوحدة التي يتكرّس بها الشاعر لمعاناة البؤس ، وهي إحدى الخصائص المهمة للشّعر الرُّومنسي . فهؤلاء الشّعراء يؤثرون الوحدة ، يجدونها ، حيناً ، في المخدع وحيناً آخر في الطبيعة وينفرون من الأمكنة الحاشدة ، الصّاخبة لانها تُبعدهم عن ذواتهم وتصرفهم عن التفكير بالهموم المصيرية الجليلة المتشحة في نفوسهم بوشاح السّواد .

وقد كان الادب قبل الرُّومنسيين يُهْمل الفرد ولا يحفل إلا بالانسان المُطْلق المتمثّل في المجموع أو كما يقول بوالو احد نظريي المذهب الكلاسيكي « إن الأنا كريهة منبوذة » ، اي ان كلام الأديب عن همومه الفردية كان مرذولا .

واذ طلع الرومنسيون قدّسوا هموم الفرد وجعلوه محور العالم واعتصموا بالوحدة ابتعاداً عن اذى المجتمع وشره وهمومه المجانية والمبذولة . وأبو شبكة يدعو إلى مثل

ذلك التوحُّد والتكرس للذّات في مخدعها لانه لا يَألف العالم الخارجي ولا يجد فيه أنساً وسلوى :

من يصرف العُمْر على المِخْمل
ولا يذوق البؤس في الأول
ولا الأسى في مخدع مُقْفَل

الألم سبيل إلى الله : و بعد فما هي غاية الآلام والتوحّد ومعاناة الصّلب ؟

انها ، جميعاً ، سبيل إلى معرفة الله أي حكمة الحياة وعدالتها وإلى استحقاق المثول أمام وجه الحقيقة . فالجهل والترّف والعافية والنّوم الهنّيء والطّعام المريء قد تُسْعد الانسان الغافل . لكنها لا تخادع العاقل ، لان تعاسته ليست في جسده بل في روحه ، يسعى إلى معرفة بدايتها ونهايتها ومآلها وغايتها من الحياة وغاية الحياة منها . الألم هو حافز التفكير ، يتفرّغ له في الوحدة فيَسْقَم ويعروه الشحوب، لكنه في نهاية مطافه في جحيم نفسه والحياة ، يجد الله ، فيعانقه ويرتاح بين أحضانه ، بعد أن يَطَهَّر بنار الألم :

لن يعرف العمر شعاعَ الإلهْ
ولن يرى آماله في رؤاه
بل عالماً يَخْبط في مَهْزلة

فالألم يحوّل مهزلة الوجود إلى فاجعة ، إلا أنه يؤدي لنا معناه ويُفْصح عنه ضميره ويدعنا نتجاوز عن طفيلياته وخدعه ، لنُشاهد الله المُسْتتر فيه أو وراءه .

وقد كان الرومنسيون يُكْثرون من التأمّل والصّلاة لان مفازة العالم تُرْعبهم ولا يُغرّر بهم غرورها في شيء .

خلاصة حول المضمون :

تجربة متأثرة بالادب الأجنبي : بالرغم من صدق الشّاعر في معاناته ، فإن المعاني الّتي حفلت بها هذه الأبيات مستمدة ، في معظمها ، من المأثور في الشّعر

الرُّومنسي . فتمجيد الألم كان الموضوع الأهم الذي تردد عليه شعر الفرد دي موسيه في قصائد « اللّيالي » وبخاصة في مثل قوله :

مهما يكن الجرح الذي تعاني آلامه في صباك
دَعه يتّسع ، فإنه جرح مقدّس طعنت قلبك به ملائكة الشّر
فلا شيء يجعلنا في غاية الكبر والعظمة
إلا الألم الكبير .

كما ان الفرد دي فيني يمجّد البطولة في الألم الصّامت بقوله على لسان الذئب الصّريع :

العويل والبكاء ، ليسا ، جميعاً ، سوى مظهر للجبن والوهن .
فقم باداء مهمتّك في الحياة بصمود وقوة ،
ثمّ ابتسم ومتّ مثلي ، دون جلبة أو بكاء .

ومع ان ابيات الشاعر مُفْعمة بالثورة على عقم الألم في الوجود ، فانها تنطوي على اعتراف بحتميّته كأبيات أبي شبكة . ومعظم قصائد لامرتين وكيتس وشلي تَنْضح بالعذاب والشكوى ، فكأنها قصائد الاحتضار والموت .

ومن ذلك كله يتبين لنا ان أبا شبكة وحّد تجربته وتجربة الرُّومنسيين ، فكان صوته ترداد لصوتهم ، من خلال واقعه الخاص . إلا ان ذلك لا يعني انه كان مقّلداً ، فاقد الذاتية ، عديم الخلق بل ان تجربته أغتذت وأختصبت بتجاربهم ، فماثلتها دون أن تَفْقد شخصيتها . فابو شبكة هو شاعر الألم البصير الرائي الذي يستهدي به على كوة ينفذ بها من ظلمة الحياة او على سبيل ينقذه من صحرائها . وعواطفه ، مهما احتدمت ، لا تُطْفيء في نفسه نور العقل ، مما طبعها بطابع الرصانة يتنفس بها عن حيرته المطبقة التي أوفت به ، في النهاية ، الى الله .

تجربة تشاؤميّة : ومن الظاهر ، كذلك ، انها تجربة تشاؤمية في اعصاب كالحة، متهالكة، ترى الظلمة دون النور والشوك دون الزهر والموت دون الحياة. فالرومنسيون

عامة ، هم اناس فاشلون في مباراة الآخرين وفي التكيّف بالنسبة إلى الواقع ، يحملون العلم الاسود ليطفئوا به وجه الصباح الطالع في كل يوم ، ناشراً للناس رزقهم ، مشرقاً بمثل وجه الله الجميل المُحبّ .

الطبائع الفنية :

١ ـ **التقرير العاطفي :** غلب على هذه الأبيات الاسلوب المأثور في الشعر الرُومنسي ، وهو اسلوب التقرير العاطفي حيث تتحوّل الانفعالات إلى افكار مخضّبة بالمشاعر ومتمثّلة في اطار من الغلو . فالشاعر لم يعبر عما عاناه بالرؤيا ، اي عبر الخيال الذي يوحي أكثر مما يُفصح ، بل بالفكرة التي توضح أكثر مما تُوحي . ومع ان الرومنسيين ثاروا على المذهب الاتباعي وسلطة العقل الماثلة فيه ، فإنهم لم يتحرروا من قيوده ، بل انهم كانوا يستضيئون به لجلاء عواطفهم ، كما كان اولئك يعتمدونه لجلاء افكارهم .

٢ ـ **وظيفة الخيال بين الرؤيا والكناية :** ومع ان الشاعر لم يتوسل الخيال الرائي ، الخالق الذي يبدع صورهُ ، فقد ألم منه بنوع حسي تمثيلي ، داني المتناول ، محولا العواطف المرهونة للوعي والفكر إلى صور فكرية عاطفية، مثال قوله :

من ليس يبكي في الليالي الطوال ولا يدمّي المقلة السّاهدةْ

ففي البكاء عبر الليل الطويل وادماء المقلة ، نقع على صورة تمثيلية هي ادنى إلى الكناية المتداولة المأثورة في الناس . والشاعر لم يتلمس لانفعاله صورة مبدعة تفطّن فيها إلى العلائق الغامضة بين النفس والحس ، بل استعار مشهداً فزيولوجيّاً ، بل تصرُفاً شائعاً ، وأفاد من دلالته المباشرة . فالعين الدامية ، اذ تطالعنا في حقيقة الواقع ، تدلّ على السُّهاد والألم والبؤس ، دون ان يكون للخيال اي دور في تمثيل ذلك . فهي صورة فيزيولوجية واقعية ، عديمة الخيال ، ومثل ذلك مشهد البكاء في الليالي ، فهو لا يعدو ان يكون صورة تأليفية ، أفاد فنها من تعيين مكان البكاء ليضيف اليه معنى الارق ، وليس للخيال عمل في التعليل او التأويل او الخلق . فهي ادنى إلى الكناية منها إلى الرّؤيا .

ونقع على مثل ذلك في قوله :

ومن لم ينكر مقلتيه السقم ،
ويسمع الليل اختلاج القلوب ،
ويرصد الشمعة حتّى تذوب ،
من يصرف العمر على المخمل ،
ولا الأسى في مخدع مقفل .

فيما تقدم ، جميعاً ، تطالعنا الصورة الواقعية الحسية في مشاهد تقتصر على دلالتها الواقعية بذاتها . فمتى شاهدنا فتى غائر العينين ، مرتعد القسمات ، نفطن إلى أنه يعاني همّاً أو بؤساً دون ان نلجأ إلى تخيّل ذلك أو نتمثله . ومثله انفاق العمر على المخمل ، كما يقول الشاعر ، فانه يدل بذاته دلالة مباشرة على معنى الترف والخمول . كما ان « المخدع المقفل » يوحي مباشرة بالوحدة والانزواء . وهكذا فان الشاعر افاد من تجاربه الحسية ، المستمدة من الواقع ليستبطن من خلالها الدلالة على الافكار الانفعالية الواضحة . ومع ان قوله : « ويسمع الليل اختلاج القلوب » « ويرصد الشمعة حتّى تذوب » يقتضي بعداً في التمثل والتكنية ، فإنه لا يعدو البراعة في التقاط مشاهد اقصى بعداً واقل تداولا ، مما اضفى عليها بعض الجدة والبكارة .

خيال خالق : وقد تنطفىء حدقة الشاعر الحسية ، الخارجية لتضيء حدقته النفسية دون توهّج او تألق ، فيُبدع صوراً ليست مقتبسة من الواقع ، بل مُبْتدعة من مادته وقد علّها الشّاعر وأضفى عليها من رؤياه الخاصة مثال ذلك قوله :

ـ من لم يذق في الخبز طعم الألم : حيث تمادى انفعاله وخياله ، وجعلاه يتحسّس للألم طعماً كأنه أمر حسّي ، فيما هو أمر نفسي ، لا طعم له . ولعله انساق إلى ذلك بلفظتي : « ذاق » « والخبز » اللتين تنطويان على معنى الطعام . وتغلب على هذه الصورة الصفة الشعورية على الصورة الخيالية .

ـ وتسلخ الاوجاع منه : وهذه الصورة أنأى ممّا هو دونها ، اذ مزج فيها بين الحسي والنفسي وأبدع الخيال لذاته مشهداً ليس مقتبساً اقتباساً وصفيّاً من

الواقع . فالاوجاع التي « تسلخ من المرء حطماً » تقتضي بعداً ، وان يكن دانياً ، في الرؤيا ، اذ جسد الاوجاع ونما اليها قدرة سلخ بالاستعارة .

— **من لم يغمّس في هواه دمه :** وهي صورة مستمدة من الخيال لانه جعل الدم يغمس فيها بالهوى مما لا يطالعنا في الواقع ، بل يقتضي جهداً خيالياً لتمثّله .

— **من يمنع الأهوال أن تطعمه :** والصورة النفسية ، خيالية جدية المضمون ، اذ ليس للاهوال شكل تمدّ به يدها لتطعم وتغذو .

٤ — **خيال اسطوري تاريخي :** إلاان خيال الشاعر يتمادى وتعمق تجربته ، فيتقمص الصور الاسطورية التاريخية ، ناهضاً بها إلى الشمول والاطلاق ، فوق الزمان والمكان .

نقع على ذلك في قوله :

من ليس يرقى ذروة الجلجلةْ
ومن لم يسمر في الهوى أنملهْ
ويرفع العلقم والخل له

وهذا المشهد هو مشهد الصّلب المأثور في الكتب اذ رفع المسيح على الصليب وسُمِّرت يداه وسُقي الخل والمرارة بدلا من الماء . وفضيلة هذه الصورة ان الخيال يحتضن بها العالم كله ، موحدا مصير الانسان في كل حين ، متّخذاً من احداث الامس بيّنة لواقع اليوم . فخياله هنا شمولي ، مبدع افاد من ثقافته ، فعَمُق وتحول إلى رؤيا .

ثانياً — طبائع العبارة :

اللفظة المفردة : تتفاوت الالفاظ المفردة قيمة وعمقاً . فهناك اللفظة النثرية المباشرة التي لا تنطوي إلا على مدلولها ، كقوله : « من ليس يبكي — ولا يدّمي — ومن لم يذق — ولم ينكر — من لا يرى — يسمع — يرصد — من لم يغمس — من ليس يرقى» .

إلا انها تمتاز ، في معظمها ، بانها ألفاظ صورية ، تنطوي على مشهد حسي ، غالباً ، وقد يحشدها الشاعر حيناً ، لتضاعف من وقع المعنى وترفد الصورة بمضمونها

كقوله : ويسلخ الايام منه حطم ، حيث حشد الفاظاً ثلاثة هي : « سلخ — الاوجاع — الحطم ، » وهي ، جميعاً ، تنمّ عن معنى متشابه .

واذ اضفنا اليها ألفاظاً أُخرى تنطوي على مثل معناها ، قد يتبين لنا ان الشاعر اعتمد الألفاظ كأداة مهمّة من أدوات الإيحاء . مثل ذلك :

— يبكي — يدمي — السّاهدة — الألم — السّقم — الغروب — تذوي — دمه — الأهوال — جرح — الجلجلة — العلقم — الخل — البؤس .

وهي الفاظ تدور ، جميعاً ، حول معنى الألم وتعرض لحال من احواله او لحدث من احداثه . وهذا الحشد اللفظي هو من سمات التقرير والوعي وربما النثرية في شعر ابي شبكة .

وربما اشتق الشاعر صيغاً فعلية مؤاتية وان لم تكن أليفة كقوله : « ولا يُدَمّي المقلة ، ولم ينكّر وجنتيه ، من لم يغمس ، ولم يسمر » . وقد تنحدر إلى عقم العبارة النثرية في قوله : « لن يعرف العمر » .

٢ — العبارة : لعل الخاصة الاعم لعبارة هذه الأبيات هي القناعة اذ اقتصر فيها غالباً على فعل وفاعل وبعض ما يتصل به من مفاعيل واضافات ، وحروف جر ، ترد دون تكرار ولضرورة التعبير فيما تضاءلت النعوت .

والخاصة الثّانية هي خاصة الرتابة والتكرار يستهل الجملة بمن ، ثم يتلو سائر الجمل على صيغتها وايقاعها مما ابعد صفة الخلق عن عبارته .

مدى تعبيرها عن نفسية الشاعر : مزج ابو شبكة في هذه الابيات العنصر الوجداني بالعنصر الغنائي فعبر عن نفسه بآلامها الخاصة بها ، في حبه المتعثر لغلواء ويتمه وفقره وتعثر سبل العمل عليه ، وابتدع من ذلك تجربة غنائية جعل البؤس فيها قدرا عاماً للناس والالم السبيل الوحيد لمعرفة الذات والحياة والله .

* * *



مقطع آخر من الفصل الثالث

من غلواء

مناجاة الشّمعة

في لَيْلَة حالكة كالهُمُوم
هابطة الجَوّ بثقْل الغيُوم
كأنّها قد حَبِلَتْ بالرُّجُوم

كان الفتى الشّاعر في مخْدَعِه
يَبْكي فيجري القلْبُ في أدْمُعِه
شعراً يعيه الحزْنُ في مِسْمَعِه

وكانَت الشَّمْعَةُ في حُجْرَتِه
تَنْزَعُ كالمَيِّت في سَاعَتِه
أكُلُّ شَيْءٍ مِثْلَهَا لا يَدُوْم ؟

وكانَت الوُحْدَةُ كالمَدْفَنِ
مُوحشة في ذلك المَسْكَنِ
وقَدْ سَطَا النَّوم على الأعْيُنِ

واسْتَيْقَظَ الشّاعرُ من سَكرَتِه
وَحَوَّلَ العَيْنَ الى شَمْعَتِه
انيسة الأشْجَانِ في وُحْدَتِه

وبعدَ أن مــرّتْ عليـه ثـــــوانْ
كأنّهـــا من داميــاتِ الزّمـــانْ
قــال بصوت راغشٍ مُحْــزنِ :

« يـا شَمْعَتـي ، ماذا وراءَ النّــزاعْ
ما هــذه القَطْرَةُ تَحْتَ الشّعـــاعْ
ولِمَ أرَى فيهـا اصْفِــرارَ الــــودَاعْ ؟

في دمعِكِ الشّاحــبِ نــورٌ يَـــذوبْ
مـــاذا تقولينَ به للقُلُـــوبْ ؟
لِـمْ يَغْمُــر الشّعْلَــةَ هــذا الشّحُــوبْ ؟

أيَنْتَهِـي الحُــبُّ كَمَـا تَنْتَهِيــــــنْ
يا شمعتِـي ، يا مَثَـلَ العَاشِقِيـــنْ
لذّاتُــه تأتي وتمْضي سِـــــــراعْ » ؟

*

وإذ تَلاشَى نَفَسُ الشّمْعَـــــةِ
مثــل تَــلاشي الرُّوحِ في المَيِّــتِ
قال الفتى الشّاعــرُ للظُّلْمَــــةِ :

« يا مدفــن الأنوار ، ماذا وراءْ
هــذا الدّجى الحـــالكِ ، هــذا الغَطَاءْ
ماذا وراء اللّيـل ، هــل من ضيــاءْ

لِــمْ ينقضي اللّيْـــلُ ويأتي السَّحَــرْ ؟
مهزلةٌ من مَهْــزَلاتِ القَـــدَرْ ؟ »

إيجاز المضمون : يستهلُّ هذا المقطع بوصف ليلة حالكة السَّواد ، مُثْقلة بالهموم والشُّرور ، حيث كان الشاعر منزوياً في مخدعه ، ينوح ويبكي والشَّمعة الشَّاحبة يحتضر لهيبها أمامه ، رامزةً الى زوال الأشياء . وكانت الوحدة تُخيِّم على المخدع بمثل وحشة القبر ، والشّاعر مستيقظ ، فيما ينام الآخرون . وقد ناجى الشَّمعة بقوله :

— لم تحتضرين وتذوبين ويغشاك شحوب الزَّوال ؟

— هل أنت رمز للحبّ ، ينتهي نهايتَك ، بعد ان تذوب به أفئدة أصحابه وتمضي لذَّاته سراعاً .

— وبعد ان احتضرت الشَّمعة وادْلهمَّت الظُّلمة في مخدعه جعل يخاطب الظلمة ، متسائلا عمّا وراءها حتّى خُيِّل إليه ان وراء تعاقب اللّيل والنّهار مهزلة لا جدوى منها .

تحليل المضمون :

المذهب الذي ينتمي اليه : تنتمي هذه المقطوعة ، كالسّابقة الى مذهب الشعر الرومنسي وتختصّ بمعظم خصائصه . وكنا قد قدمنا ان الرُّومنسيين فئة من الشعراء السّوداوين ، المتهالكي القوى ، الفاقدي الرَّوع تصرعهم دوامة الزَّمن وحركة المصير ، ولا يفتأون يتحرَّون في الوجود عن مظاهر البؤس الذي لا دواء له ولا خلاص منه . وهم يحاولون ، كذلك ، ان يُخْضعوا العالم الخارجي لأنفسهم بالوحشة والانفعال ، بدلا من أن يخضعوا له بالحسّ والعقل . فهم يُعَبِّرون عن الفرد بأنانيّته وهمومه الدَّائمة والطّارئة وعن العواطف في حدّتها ولاانتظامها وفي فوضاها ونشوزها ، ويستسلمون للحلم والأخيلة ، يستعيضون بها عن العالم الواقعيّ المتحجّر .

واذ ان المقطوعة التي بين ايدينا تنتسب الى هذا المذهب ، سنحاول ان نستطلع هـذه الخصائص والخصائص الأخـرى من خـلالها ، ولنتبين بوضوح معـالم هذا المذهب .

اولا : الليل (١–١٢) : تردد الشاعر خلال المقاطع الأربعة الأولى على ذكر بعض الموضوعات التي ترمز الى احوال نفسية يعانيها الرّومنسي . فهناك اللّيل ، والرومنسي يعشقه ويتغنّى به لأن الهدوء يخيّم في أرجائه ، فتصمت جلبة الشّر وضوضاء الأحياء المتنازعين على حُطام العيش بسخف وبلاهة ، وفيه تُقْفل حواس الشّاعر عن العالم الخارجي لتتَنَصَّت الى العالم الداخلي . فاللّيل هو عالم النّفس المختلية بذاتها .

الا أن أبا شبكة يخصُّ ليلة من بين سائر اللّيالي ، إنها ليلة « حالكة كالهموم » ، وقد آثرها شديدة الحلكة والسَّواد بإلزام من معاناته اليائسة التي تخلع السّواد من نفسه على العالم وتجعله يتوهّم أن الظّلام المُطبَق يَغْمر كل شيء .

فهذا الاختيار هو اختيار نفسيّ ، تجسّد في الخارج بمظهر حسيّ . وإذا كان الشاعر قد نما الهموم اليها ، فهو يُنْميها الى الصباح والنهار ، أيضا ، لان الهموم تُلازمه ، وهي هموم لا باعث ظاهراً لها ، او انها هموم ميتافزيقيّة ، يتحرَّى فيها عن معنى الأشياء وغايتها ، كما سيطالعنا في حديثه للشّمعة .

ويُضيف أبو شبكة الى تلك اللّيلة الغُيوم الثّقيلة ، أي أنه ألّف بين الظُّلمة والمطر لأن هذا الاخير هو جزء من الظُّلمة ، اذ تَغشى غيومُه وجه الأفق وتَحْسُر النّور ، وتطفيء أحداق النّهار ، فيميل الانسان الى نفسه ، يخاطبها ويتحرَّى فيها . وهو ، في سويدائه ، لا يزال يتوقّع نذير الشُّؤم ويبدو له ان تلك الليلة حامل ، ستضع اللّعنة والشرور .

ولسنا ندري ، بعدئذ ، اذا كانت تلك الليلة قد وُجدت ، فعلا ، ام أنه ابتدعها ابتداعاً ، من احساسه العميق بالعلائق الغامضة العميقة بين مشاعر النَّفس وأجواء العالم الخارجي . وقد يترجَّح لنا انها ليلة الظلام والغيوم في الطبيعة ، واليأس والقنوط في نفس الشّاعر ، استَدْعَتْ إحداهما الأخرى وتعاظمت بها .

ثانيا : البكاء : وفي تلك الليلة المدلهمَّة ، كانَ الشاعر يبكي وينوح في مخدعه :

كان الفتى الشاعر في مـخْدَعِــــــهِ
يبكي ، فيجري القلب في أدمعــــه
شعراً يعيــه الحزن في مَسْمَعَــــــــه

والبكاء كالألم ، يلازم الرومنسيين ، ينتج عنه ، ويَجري في ظلاله ، وقد لا يكون البكاء هنا تعبيراً فزيولوجياً تنهمر فيه الدّموع وتفيض المآقي ، وإنما هو بكاء صامت ، تنهمر به مآقي النَّفس ، بدلا من العيون ، او هو نوع من النَّحيب الدّاخلي الملازم لليأس العام من الحياة والوجود . ولقد أفصح عن ذلك بودلير في قصيدة التمثال ، حيث وصف امرأةً ذات وجهَيْن ، أحدهما جميل ضاحك ، والآخر قبيح يبكي . ويخاطب الشاعر المرأة التمثال بقوله :

لم تبكين ، لماذا يَبْكي هذا الجمال الرّائع ؟

واذا صوت يقول : إنها تبكي ، أيها المسكين ، لأنها تحيا ولأنها سوف تحيا أبداً .

وهكذا فان الرومنسي يبكي لانه موجود ، لانه أسير لغز الحياة والنّفس ، لا يعزيّه عزاء عن يأسه وقنوطه فيهما .

وربما اشار أبو شبكة اشارة لاوعية الى ذلك بقوله :

يبكي ، فيجري القلب في أدمعه

أي ان دموعه ليست من عينَيه ، بل من قلبه ، يسيل فيها سيل الاحزان والآلام ، ويستحيل الى شعر :

شعراً يعيه الحزن في مسمعه

وهكذا فان ينبوع الشعر لا يَتَفَجَّر في نفس الرُّومنسي إلا بالآلام ، يذوب قلبه حزناً ، فينتظم في سلك من الأبيات الباكية ، الشّاحبة . وبعد ، فأيا يكون هذا الفتى الذي يصفه الشاعر ؟

انه ابو شبكة ذاته ، أو هو موسيه ولامرتين وكيتس وشيلي وبَيرون وسواهم من شعراء النَّدب والنُّواح الّذين يقفون على أطلال الوجود ، حاملين الأعلام السُّود ، ونافخين بأبواق الهزيمة والاستسلام .

ثالثاً : الشمعة : وفضلا عن الظلام المتراكم في مخدعه والغيوم المُتَلَبِّدة في أفُق نفسه وأفق العالم ، كان في مخدعه شمعة تنزع كالميِّت :

وكانت الشَّمعة في حجرتِــهْ
تَنْزِع كالميِّت في ساعتــه
أكلُّ شيءٍ مثلها لا يدومْ

ولِمَ اختار الشاعر الشمعة ، ضوءاً له ؟. لقد اختارها ، أيضاً ، بالفعل النّفسي ، اذ ان ضوءها لا يُبَدِّد الظلمة ولا يجلوها ، بل يغمرها بالأشباح والأطياف ويُضَاعف من روعهتا وتروُّع الشّاعر فيها . وفضلا عن ذلك ، فان في ضوء الشّمعة الشّاحب المتهالك ما يرمز الى الحنين والقنوط والزَّوال ، وهي أُمور لا يزال الرومنسي يُعانيها أو يتفكّر فيها . إنّها الشّمعة الرومنسية الكئيبة ، المختلجة ، تتراءى للشّاعر فيها مأساة الحياة والموت : « تنزع كالميت في ساعته » . ولعلّ لهيبها الواهي ، المتنازع ، أشبه بالرُّوح في جسدها الضاوي ، تحييه وتتألّق فيه ، لحظة ، ثم تنطفىء وتزول عنه . وعمر الانسان ليس سوى شمعة تذوب لحظة لحظة فكأن الثّواني تعدو بنا الى موتنا ، فيما نحن نحيا حياتنا . هذه هي التَّجربة الرومنسية التي أفصح عنها أو أوحى بها من خلال الشَّمعة . إنها شمعة الزّوال والانقراض البطىء ، اللاَّمجدي ، او انها شمعة الفكر ، يبثُّ ضوءاً حزيناً في مخدع الحياة ، ويثير أشباحها ، لكنه لا يبدّد ظلمة أسرارها .

رابعاً : الوحدة والوحشة : وهي ربيبة الظُّلمة والغيوم والشّمعة في مخدعه :

وكانت الوحدة كالمدافــنِ
موحشة في ذلك المسكــنِ
وقد سطا النوم على الأعيــنِ

فالوحدة والوحشة تجتمعان ، معاً ، في نفس الرومنسي ، ويقطن منهما في مثل القبر : «وكانت الوحشة كالمدفن» . وليس المدفن ليرمز هنا الى مخدع الشّاعر وحسب ، بل إنه قد يرمز الى العالم كله ، اذ ان الرومنسي يحيا فيه ، تتنازعه شهوة الموت ، يتمنّاه ويتغنى به ، لانه يحرّره من قبضة الأحزان اللامجدية وسجن الجسد والحواس العمياء ، ويُطْلعه على الحقيقة الّتي يحن بها الى عدنه الساقط منه . وقد عبرت عن ذلك إحدى الشاعرات الرومنسيات بقولها : «ها أنذا قَدْ مُتُّ ، الآن ، ما دمت سأموت غداً » . ويعارض ابو شبكة فيما بين نفسه والآخرين ، فيجد ذاته مؤرَّقاً بهموم الحياة ، فيما يسطو النّوم على الآخرين ، ويغمرهم في أحضانه الهانئة :

وقد سطا النَّوم على الأعين

والرومنسي لا يطيب له نوم ، أو انه يستحيل عليه ، لان النَّوم يعني الطّمأنينة ، وهو قلق ، يعني الاستسلام ، وهو متمرّد ، ثائر . فهو يسهر ، متأملا ، وقد اتّخذ شمعة مادة لتأملاته ، يرمز بها الى الحياة والمصير .

خامساً : مخاطبة الشَّمعة : أَلَمَّ الشاعر فيما تقدم ببعض الخواطر وعبَّر عن ذاته من خلال بعض المظاهر ، الا أنه يَسْفح ، في المقطع السابع ، أشواقه وخواطره ، مخاطباً الشَّمعة بقوله :

يا شمعتي ، ماذا وراء النّـــزاعْ

ما هذه القطرة تحت الشّعـــاعْ

ولمْ أرى فيها اصفرار الــــوداعْ

فهو يسائلها عمّا وراء الموت وعن غايتها من حياتها ، ما دامت ، في النهاية ، ستُخالج وتنطفىء . والشمعة لا تعدو أن تكون ، هنا ، وسيلة للتّدليل على ما دونها ، جميعاً . انها رمز لكلّ أمر في الحياة . يؤدّي غاية وُجِدَ لها ولا يفطن لمعناها ، ثم يزول أو يرحل . والرُّومنسي يتَّخذ الشمعة بشكل خاص لانها سريعة الذّوبان تَخْتَصِرُ في عمرها القصير ما تَمْضي عليه في عمرنا الطّويل . وبذلك يكون ظاهر

كلامه مرتبطاً بالشّمعة وباطنه بالحياة والموت . الشّمعة هنا هي شمعة الحياة المُتَوَهِجَّة المنطفئة دون غاية .

اما تساؤله بالقول :

ما هذه القطرة تحت الشّعـاع

فيتكنّى به على الدَّمع ، كأنَّ الشَّمعة تذرف دموع الوداع والرحيل . وبذلك يتكامل المشهد متجسّداً في ألفاظ رئيسية ثلاثة ، توجزه ، وتوحي به ، وهي : النّزاع ، القطرة ، الوداع ، اي الموت والدمع والرحيل .

وفي هذا المقطع يستطلع الشاعر من المظاهر دلالاتها المُضمرة ، فيتمثّل له في اختلاج ألسنة اللهب وتقطع أنفاسه ، مشهد احتضار وتنازع ، وفي ذوبان الشّمع دمعاً وفي لون اللهب الاصفر شحوب الوداع والفراق . وأبو شبكة يحتضن ، بذلك ، المشهدَ في نفسه ويؤوله ويعلله ويضفي عليه من سويدائه وقنوطه . أو ليس الرومنسيين هم شعراء الألم ، يبُصرونه في كُلّ أمر ويشاهدونه في كل معنى وغاية .

سادساً : ذوبان الشّمعة وذوبان القلوب : واذ كان الشاعر الرومنسي صريع حبّه ، أبداً ، يعاني منه عذاباً دائماً ، في القرب والبعد ، فقد خُيّل للشّاعر ، أيضاً ، ان الشّمعة تُشْبه القلوب ، يذيبها اللهيب كما يذيب القلوبَ لهيبُ الحب :

في دمعك الشّاحب نور يذوبْ

ماذا تقولين به للقلـوبْ

لم يغمر الشّمعة هذا الشحوبْ

والشاعر لا يصرّح في الجواب عن تساؤله بقوله : « ماذا تقولين به للقلوب » لكنه يُضمرهُ ويدعه لفطنة القارىء . وهي تقول لها ، دون شك ، أنك ذائبة مثلي ، تصهرك نار العذاب وتُضويك ثم تنطفئين ويقف خفقانك ، دون أن تنالي غاية أو تجتدي سعادة . اما الشحوب الذي يعتري الشمعة ، فهو شحوب القنوط

والندم والبراح . هكذا ينتهي الحب ، تتآكل ناره ، بعضاً ببعض . ينعم بلحظة من السعادة ويشعر بدهر من البؤس :

أينتهي الحب كما تنتهين
يا شمعتي يا مَثَل العاشقين
لذّاته تأتي وتمضي سراعْ

سابعاً : الشاعر والظلمة : ولا يعتّم شعاع الشمعة ان ينطفىء وتُخَيِّم الظُّلمة من دونه ، فيخاطب الظلمة ، كما خاطب من قبل الشَّمعة بقوله :

يا مدفن الأنوار ماذا وراءْ

هذا الدّجى الحالك ، هذا الغطاءْ

ماذا وراء اللّيل ، هل من ضياءْ

لم ينقضي اللّيل ويأتي السَّحـرْ

وليست الظلمة سوى أداة للتساءل يبثُّ بها حيرته من مظاهر الوجود . فما جدوى هذه الدوَّامة التي يدور فلك اللّيل والنّهار في إطارها . وما الفرق بين الظُّلمة والنُّور؟ إذ لا يجد معنى لذلك كله تتراءى له به احدى مهازل القدر :

مهزلة من مهزلات القـدر

فالوجود كله أكان ثابتاً أو متحرّكاً ، أكان مُظلماً أم منيراً ، مسيَّر بالعبث والصُّدفة واللاَّجدوى أو كما يقول فاليري ليس «الوجود سوى خطيئة العدم» ، اي ان العدم أخطأ، فكان الوجودُ .

هذا نموذج من شعر النَّواح والرثاء الذي يلازمه الرومنسيُّون ، خالعين على العالم اكفان الحداد ، مُبصرين في الصَّباح المُشرق حلكة اللّيل المطبق وفي وجه الحياة الجميل جُمْجمة الموت الراعبة ، وفي البداية النهاية ، وفي المهزلة فاجعة ، وفي الفاجعة مهزلة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

طبائـع الأسلوب :

أولا : اللّفظة المُفردة : غلبت على ألفاظه النَّزعة الانفعالية الغنائية ، اذ وردت ، في معظمها ، في معان بكائيّة متفجّعة . الا ان الشاعر لم يحملها على غير محملها . ولم يُدْرك اللّفظة الرمزية الّتي تَسْتبطن بذاتها شتّى الدّلالات والاحتمالات . فهي تحمل معانيها بذاتها ، وتؤدّيها تأدية مباشرة بطبيعتها ، دون ان يشتق لها الشاعر معنى خاصا . واذا ما أحصينا ألفاظ القصيدة لوقعنا منها على ما يلي :

ليلة ــ حالكة ــ هابطة ــ ثقل ــ الغُيوم ــ الرُّجوم ــ يبكي ــ أدمعه ــ الحزن ــ تنزع ــ كالميِّت ــ لا يدوم ــ الوحدة ــ المدفن ــ موحشة ــ سكرته ــ الأشجان ــ الوحدة ــ داميات الزمان ــ راعش ــ محزن ــ النّزاع ــ الشُّعاع ــ اصفرار ــ الوداع ــ دمعك ــ الشّاحب ــ يذوب ــ القلوب ــ الشُّحوب ــ أينتهي الحبُّ ــ لذّاته تأتي وتمضي سراع ــ تلاشي تلاشي الرُّوح في الميِّت ــ مدفن الأنوار ــ الدجى الحالك ــ الغطاء ــ مهزلة .

وكأن الشاعر أحصى فيها معظم الألفاظ الدّالة على اليأس والقنوط والسّويداء بذاتها ، مما يؤكد ما ذهبنا اليه من أنّــه أفصح عن تجربته بألفاظها المباشرة النّازعة منزع التقرير . وقد يكفي ان نتلوها تلاوة هادئة في السياق الذي توارت فيه لنقع منها على أجواء الشؤم ، دون أن نُعنى بتأليفها في اطار معانيها .

وهكذا فان انفعال الشاعر المتشائم الكئيب استدعى له هذه الالفاظ وألّفها وجمعها ، وهي الفاظ مأثورة تتردّد في معظم القصائد الرومنسية .

ثانياً : وسائل التجسيد :

أ ــ السرد الشعري : قدمنا ، مراراً ، ان طبيعة التجربة الشعرية ، تنبو عن السرد وتأنف منه ، اذ تقتصر غايتها على الايحاء ، فيما يُعنى السَّرد بذكر الأحداث الفعلية الواقعة أو الممكنة الوقوع . وفيه يخفت الانفعال إذ يخضع لسجلّ الأحداث وتنطفىء فيه حدقة الرُّؤيا الّتي تبصر فيما وراء الأشياء . وقد قال إدغار الن بو كبير

شعراء الرمزية عند الاميركيين ، « ان الشّعر لا يسيغ الملحمة ، لأنها تقوم على سرد الاحداث » .

الا ان الرومنسيين ، وخاصة موسية ولامرتين وفيني ، توسلوا القصة ، واضفوا عليها الصفة الشعرية من إسقاط الأحداث الجزئيّة والتلميح الى بعض الاحداث النّاتئة الموحية ، ولم يَعْدُ أبو شبكة هذا الامر في شعره ، اذ تراه يلم بالسّرد إلمامة خفرة مُوحية ، لا يستطرد الى التّفاصيل ولا ينصرف الى الوصف الخارجي ، بل يختار ما يُوحي بغايته ويمهّد لعواطفه وخواطره . مثال ذلك قوله :

ـ كان الفتى الشاعر في مخدعه يبكي فيجري القلب في ادمعه .

ـ وكانت الشمعةُ في حجرته تنزع كالميّت في ساعته .

ـ واستيقظ الشاعر من سكرته وحوّل العين الى شمعة .

ـ وبعد ان مرت عليه ثوان .

ففي هذه الأبيات يطالعنا السّرد الشعري يقدّم ويمهّد به لغايته ، رابطاً اجواءه الشعرية الوهمية بأوتاد من الواقع .

الا ان أبا شبكة قد يقع في غواية الاحداث ، فيعبر عن بعض الجزئيات التي يَعِفُّ عنها الشعر الكبير كقوله :

وبعد ان مَرّتْ عليه ثوان
كأنها من داميات الزّمان
قال بصوت راعش محزنِ

فهذا المقطع يعترض في سياق القصيدة وتطورها ولا يضيف اليها ولا يُضفي عليها . وربما ألَمَّ ذلك بالشاعر فعلا ، فتفكّر ، قبل أن يخاطب الشمعة ، الا ان السرد الشعري الفني يتباين عن السرد النثري الواقعي ، فهو لا ينقل ولا ينسخ ، بل يستوحي ويجتزىء .

ب ـ **الوصف الوجداني** : واعتمد الشاعر ، كذلك ، على الوصف النازع منزعاً وجدانياً ، داخلياً ، لم تَطْغَ عليه به الحواس والمادة . مثال ذلك :

ـ في ليلة حالكة كالهموم ـ هابطة الجو بثقل الغيوم ـ كأنها قد حبلت بالرجوم

ـ وكانت الشّمعة في حجرته ، تنزع كالميّت في ساعته .

ـ وكانت الوحدة كالمدفن ، موحشة في ذلك المسكن .

ـ في دمعك الشاحب نور يذوب .

ج ـ **التشبيه النفسيّ** : والرومنسي لا يعفُّ في شعره عن التشبيه كالرمزي ، كما انه لا يعفُّ عن الوصف والسرد ، الا انّ لتشابيهه منزعاً نفسيّاً خاصا ، يتداول فيه الاحوال الوجدانية كمادة للتجسيد الايحائي ، مثال ذلك قوله :

ـ **في ليلة حالكة كالهموم** : وقد شبّه ظلمة الليل بظُلمة الهموم . فكأنه يُبصر الهموم ـ وهي لا تُبصر ـ بعين داخليّة في نفسه ويشاهد لونها . وهي بلا لون ولا شكل ، وقد دنا بهذا التشبيه الى الرؤيا .

ـ **كأنّها قد حبلت بالرجوم** : وهذا التشبيه نفسي إيحائيّ ولا وجه له في الاداء البرهانيّ المنطقيّ ، بل انه يقوم على منطق التوحّش والسّويداء والنُّذر .

ـ **تنزع كالميّت في ساعته** : وقد شبه اختلاج لهيب الشّمعة باحتضار الميت ، اذ حدس له هذا التشبيه بتأثير نفسه القانطة المُظلمة .

ـ **وكانت الوحدة كالمدفن** : وهو تشبيه مأتميّ ، سوداويّ ، قرن فيه الحالة النفسية اي الوحدة بمظهر حسي يظهر اليأس المترامي في قاعها .

ـ **واذ تلاشى نفس الشّمعة مثل تلاشي الروح في الميّت** : وقد قرن أنفاس الشمعة بأنفاس الميّت في تشبيه مكرر .

د ـ **التداعي النفسي والتأويل** : الا ان الاسلوب الأعم والأعمق هو اسلوب التداعي والتأويل النفسيين ألم به من خلال التشابيه ومعظم الاوصاف ، يكاد لا يقع على مظهر حتّى ينبري له بتأويل يحدس له بتأثير القنوط العام الذي يصدر عنه .

فالليلة ليست ليلة ظلام بقدر ما هي ليلة هموم : « في ليلة حالكة كالهموم » وهي لا تحمل الا الشؤم واللّعنة: كأنها قد حبلت بالرجوم» والهموم والرجوم تولدا من النزعة النفسية التأويلية.

ومثل ذلك قوله : « تنزع كالميّت في ساعته » اذ أوّل المشهد بمشهد احتضار وموت . وفي المقطع السابع ينصرف الى ذلك الاسلوب انصرافاً خاصاً ، فيتراءى له في الشّمعة اصفرار الوداع ودموع النزاع ، كما انه استنطق الشّمعة ما لم تنطق به ، إذ جعلها تُخاطب القلوب وترمز الى آية الحب المتآكل بنفسه ، الواقع تحت قدر العذاب .

واذ شخص امام الظلمة تحرّى بها وتساءل من دونها ، وقد خلص ، من ذلك الى ان العالم مسير بمهزلة للاقدار .

ثالثاً : طبائع العبارة :

أ ــ **التساؤل والاستفهام :** وقد اقتضيا عليه بطبيعة التّجربة المعبرة عن الحيرة والتنازع ، كقوله :

ــ **ما** هذه القطرة تحت الشُّعاع ؟ **ولمْ** أرى فيها اصفرار الوداع ؟

ــ **ماذا** تقولين به للقلوب ــ **لِمْ** يَغْمر الشُّعلة هذا الشُّحوب ؟ **أكُلّ** شيء مثلها لا يدوم ؟

ــ **أ**ينتهي الحبُّ كما تَنْتَهين ــ يا مدفن الأنوار **ماذا** وراء هذا الدُّجى الحالك ، هذا الغطاء ــ **ماذا** وراء اللّيل ، **هل** من ضياء ــ **لم** ينقضي اللّيل ويأتي السّحر .

وقد ألم بمعظم أدوات الاستفهام : ما هذه ؟ لم ــ ماذا والهمزة كقوله : أينتهي .

ب ــ **النداء :** وهو يدنو من التساؤل وينطوي على معنى اللهفة والحيرة مثل قوله :

يا شمعتي ــ ماذا وراء النزاع ؟ **يا** شمعتي ، يا مثل العاشقين ؟ **يا** مدفن الانوار ؟



أبو القاسم الشابي

في قصيدة

إرادة الحيــاة

إرادة الشّعب :

١ إذا الشَّعْبُ يَوْماً أرَادَ الحَيَاةَ ،   فَلا بُدَّ أنْ يَسْتَجِيبَ القَـدَرْ !!

ولا بُدَّ لليْـلِ أنْ يَنْجَـلي   ولا بُدَّ للقَيْـدِ أنْ يَنْكَسِرْ !!

وَمَنْ لَمْ يُعَانِقْهُ شَوْقُ الحَيَاة   تَبَخَّرَ في جَوِّهَـا وانْدَثَـرْ

كَذَلِكَ قَالَتْ لِيَ الكَائِنَاتُ   وَحَدَّثَنـي رُوحُهَـا المُسْتَتِرَةْ

* * *

حديث الرّيح والأرض والطبيعة :

٥ وَدَمْدَمَتِ الرِّيحُ بَيْنَ الفِجَاجِ   وَفَوْقَ الجِبَـالِ وَتَحْتَ الشَّجَرْ :

«إذَا مَا طَمَحْتَ إلى غَايَـةٍ   لَبِسْتَ المُنَى وَخَلَعْتَ الحَـذَرْ !

ولَمْ أتَخَوَّفَ وُعُورَ الشِّعَابِ   وَلا كُبَّـةَ اللَّهَـبِ المُسْتَعِـرْ

وَمَنْ لا يُحِبُّ صُعُودَ الجِبَالِ   يَعِشْ أبَدَ الدَّهْرِ بَيْنَ الحُفَـرْ»!

فَعَجَّتْ بِقَلْبِي دِمَاءُ الشَّبَابِ   وَضَجَّتْ بِصَدْرِي رِيَـاحٌ أُخَـرْ

١٠ وَأَطْرَقْتُ أُصْغِي لِعَزْفِ الرِّيَاحِ   وَقَصْفِ الرُّعُودِ ، وَوَقْعِ المَطَـرْ

وَقَالَتْ لِيَ الأرْضُ لَمَّا تَسَاءَلْتُ يا أم هَلْ تَكْرَهِينَ البَشَـرْ؟!

«أبارِكُ في النَّاسِ أهْلَ الطُّمُوحِ   ومن يَسْتَلِذُّ رُكُوبَ الخَطَـرْ !

وألْعَنُ مَنْ لا يُمَاشي الزَّمَان   وَيَقْنَعُ بالعَيْشِ عَيْشِ الحَجَرْ !

هُوَ الكَوْنُ حَيٌّ يُحِبُّ الحَيَاةَ   وُيَحْتَقِرُ المَيْتَ المُنْدَثِـرْ !

١٥ فلا الأفْقُ يَحْضُنُ مَيْتَ الطُّيُورِ   ولا النَّحْلُ يَلْثُمُ مَيْتَ الزَّهَـرْ !

وَلَوْلا أُمُومَةُ قَلْبِي الرَّؤُومِ ... لَفَرَّتْ عَنِ المَيْتِ تلكَ الحُفَرْ !
فَوَيْلٌ لِمَنْ لم تَشُقْهُ الحَيَـا ... ةُ من لَعْنَةِ العَدَمِ المُنْتَصِرْ » !

* * *

مخاطبة اللّيل :

وفي ليلةٍ من ليالي الخَريـفِ ... مُثْقَلَةٍ بالأسى والضَّجَـرْ
سَكِرْتُ بِهَا مِنْ ضياءِ النُّجُومِ ... وغَنَّيْتُ للنَّهْرِ حتَّى سَكِـرْ !!
٢٠ سَأَلتُ الدُّجَى ، هل تُعيدُ الحَياةُ ... لِمَنْ أذْبَلَتْهُ رَبيعَ العُمُـرْ ؟
فلَمْ يَتَكَلَّمْ فؤادُ الظَّـلامِ ... وَلَم تَتَرَنَّم عَذَارى السَّحَـرْ

* * *

حديث الغاب والبَعْث :

وقال لي الغابُ في رقَّـةٍ ... مَحَبَّبَةٍ مثْلَ خَفْقِ الوَتَـرْ
« يجيءُ الشتاءُ شتـاءُ الضَّبابِ ... شتاءُ الثُّلُوجِ شتـاءُ المَطَـرْ
فينطفيءُ السِّحرُ ، سحرُ الغُصُونِ ... وسحرُ الثِّمارِ ، وسحرُ الزَّهَـرْ
٢٥ وَيَفْنَى الجَميعُ كَحلْمٍ بَديعٍ ... تَألَّقَ في مُهْجَـةٍ وانْدَثَـرْ
وتَبْقَى البُذُورِ الَّتي حُمِلَتْ ... ذخيرةَ عُمْرٍ جميـلٍ عَبَـرْ
وذكرى فُصُولٍ ، ورؤيا غُيُومٍ ... وأشْباحَ دُنْيا تلاشَتْ زُمَـرْ
مُعَانِقَةً ، وهي تَحْتَ الثُّلُوجِ ... وتحت الضَّبَابِ وتَحْتَ المَـدَرْ
لطيْفِ الحياةِ الّذي لا يُمَـلُّ ... وقلبِ الرّبيعِ الجميلِ العَطِـرْ
٣٠ ويمشي الزَّمَانُ ، فتنمو صُرُوفٌ ... وتَذْوِي صُرُوفٌ ، وتحيا أُخَـرْ
وتُصْبِحُ أحلامُها يَقْظَـةً ... موشَّحةً برداءِ السَّحَـرْ
وما هو إلا كَخَفْقِ الجَنَـا ... حِ حتّى نما شوقُها وانْتَصَـرْ !
فَصَعَّدَتِ الأرضَ عَنْ صَدْرِهَا ... وأَبْصَرَتِ النُّورَ عَذْبَ الصُّوَرْ
وجاءَ الرَّبيعُ بأطْيَافِـهِ ... وأحْلامِـهِ وصِبَـاهُ النَّضِـرْ

٣٥ وَقبَّلَهَا قُبْلَةً في الشِّفَاه تُعيدُ الشَّبَابَ إلى مَا غَبَرْ
وَقَالَ لَهَا قَدْ مُنِحْتِ الحَيَاةَ وَخُلِّدْتِ مِنْ نَسْلِكِ المُدَّخَرْ
وَمَنْ نَاجتِ النُّورَ أَحْلامُهُ يُبَارِكُهُ النُّورُ أنَّى ظَهَرْ

نبذة في سيرته : ولد الشّابي في مدينة توزر التونسية في عائلة محافظة ، حيث كان أبوه يتولى منصب الحاكم الشرعي . وقد تولى تخريجه على المبادىء الأولى للعلوم ، ثم ألحقه بجامع الزّيتونة ، فكليّة الحقوق . لم يتقن لغة أجنبيّة ، بل كان يطالع معظم آثار أعلامها فيما ترجم لهم ، كما أنه شُغف شغفاً خاصاً بالأدب الهجري وبخاصة بأدب جبران ، فاقتفى ، في مطلع عهده ، على أثره ، ولم يكد يتحرّر من وطأة أدبه عليه ، إلا بعد أن توفي والده عنه وأصيب بداء الصّدر ، متخرّجاً على الألم واليأس في مدرسة الحياة والقدر .

باعث النظم : ليس لهذه القصيدة باعث معين للنظم ، وإنما هي خواطر وتأملات ، طالعها الشاعر في صفحة الحياة ، وفيما خبره من مظاهر الطبيعة وحركة الموت والبعث فيها .

إيجاز المضمون : يباشر الشاعر موضوعه مُباشرة بالقول إن القدر يستجيب لكل شعب يريد الحياة ، أي يريد الكرامة ، فيكسر عنه قيد العبوديّة ، وينقشع ظلام البؤس . فمن لم يكافح ويبذل في سبيل الحياة ، هلك واندثر ، تلك هي سنّة الكائنات في الوجود . فالرِّيح المنبثّة من قلب الأودية والفجاج ، كأنما توحي للإنسان بأن النجاح لا يتمّ إلا بالمغامرة أو يبقى المرء أبد الدّهر مرمياً على حضيض الذّل والهوان . وكذلك ، فإنّ الأرض حدّثته وأطلعته على ضميرها ، فإذا هي تؤثر الطموحين ، المغامرين الذين يماشون الزّعماء ويسابقونه ، ولا يقيمون كالجماد على واقعهم . فالكون ، جميعاً ، يطرب للأحياء ولا يقبل الا بهم ، فهو يحتضن الطير ، ما دام جناحها يخفق والزهر يعانق النحل ، ما دام يمتص الرّحيق ، فإذا ماتت الطير والنحل وقعت واندثرت أو تبدّدت . فمن لم يهرع الى الحياة ، تخلّت عنه للزّوال والعدم .

وفي المقطع الثاني يتحرّى الشاعر عن أمر الأحياء الذين يُزيلهم ويأتي عليهم الزّمن ، فيسائل الليل الساجي ، فلا يجيبه ، ويصمت السّحر ، كذلك . إلا أن الغاب خاطبه بعبارته المحبّبة، الرقيقة بالقول إن الشتاء يفد، فتعرى الغصون وتندثر أوراقها كالحلم ، إلا الجذور ، فإنها تبقى في رحم الأرض ، تُعانقُ شَوق الحياة ، وتحلم بالرّبيع الجديد . ويمرُّ الزّمان بصروفه وأحداثه الكثيرة ، فإذا أحلام البذور تتحقّق . فتنبت من أحشاء الأرض ، وتكتسي الرّبيع النّضر ، يوسعها في الفضاء الرّحب والضياء الجميل ، وإذا هي ترفل وتَنْعم بأحلامها .

تقسيم القصيدة :

١ ــ إرادة الشّعب : (١ــ٤)
٢ ــ حديث الرّيح والأرض والطبيعة : (٥ــ١٧)
٣ ــ مخاطبة الليل : (١٨ــ٢١)
٤ ــ حديث الغاب والبعث : (٢٢ــ٣٧)

أولا : إرادة الشّعب : (١ــ٤) يؤدّي الشّاعر في هذا المقطع فكرة عامّة ، كخلاصة لتجاربه وتأمّلاته في الحريّة والكرامة الإنسانيّة . وهو يُعارض بين إرادة الحياة وإرادة القدر ، رادّاً ردا شعرياً ، نفسيّاً على الذين يعتقدون بأنّ الإنسان مُسَيَّر بقدره ، لا حريّة له إزاءه . والشاعر يعلن أن مصير الانسان بيده ، إذا ما عزم وصمد ، فإنّ الحياة تخضع له وتؤاتيه . فالشعب المستعبد ، المهزوم ، تكون عبوديّته وهزيمته بنفسه ومدى صمودها . وهو لا ينتصر بالسّلاح ، ولا يُزعج المستعمر عنه بالعنف الطّائش ، بل بالإرادة والرّفض . فالبطولة هي في النّفس وليست في السّاعد او الحديد والنّار . وهذه المقاومة النفسيّة بالإرادة والعزيمة قد تدعه يعبر بالآلام والمحن ، لكنّها في النهاية تنتصر انتصاراً حتميّاً ، فينقشع ليل البؤس الذي يُعانيه الشعب وتسقط عنه القيود ويستعيد كرامته . فإرادةُ الحياة والكرامة لا تُقاوم .

ويعود الشابي في البيت الثالث إلى التنويه « بشوق الحياة » ومؤدّى هذه العبارة أنّ

المرء الذي يُنْفق حياته متضجّراً ، خاملاً ، لا يسعى سعيه . ولا ينهض الى مكرمة أو جلّى . ليمنح عمره معنى ويطبع آثار أقدامه على أديم الوجود ، ان ذلك المرء يحيا ، لكن حياته تبقى دون جدوى ، ثم يموت ويزول . كأنه لم يطأ عتبة الحياة ولم يشخص على مسرحها . والشعوب الخاملة التي يقتصر همها على العيش المتيسّر بأدنى أساليبه، تتبخّر في جوّ التاريخ والحضارة . فالمنتصرون هم الذين يعانقون شوق الحياة. أي أنهم يشغفون بها ويتخذونها كأمر حدّي ، جدير .

ثانياً : حديث الرّيح والأرض والطبيعة : أدّى الشاعر في المقطع الأوّل فكرة عامّة وتردّد عليها في أبيات ثلاثة ، وفي هذا المقطع يبيّن على رأيه بيّنات شعريّة وجدانيّة أفادها من واقع الكائنات في الوجود :

١ ـ حديث الرّيح : تحدّثت الرّيح بدمدمتها في الأودية السحيقة وفي أعلى الجبال وتحت الشجر . أي انها تتلو صوتاً واحداً وتؤدّي معنى متشابهاً . حيثما عصفت تقول به :

ـ إنّ من يطمح إلى تحقيق غاية لا بدّ له من المغامرة ، وخلع الحذر والتقيّة .

ـ إنها ، أي الرّيح، تجتاز الشعاب الوعرة ، ولا تخشاها أو ترتدّ عنها، كما أنها لا تهاب أذى الحرّ المستعر ، المحموم . فلا عائق يعيقها عن غايتها .

ـ أن من لا يجازف ويكافح ، ليتسلّق الذُّرى ، يُقعي في حضيض الذُّلّ أو في حفر الهوان .

وبيّن أنّ الرّيح لا تُحدّثُ بشيء من ذلك وأن الشاعر يتحدّث عنها بما ترمز إليه وتُوحي به . وقد كان الشابي ابن الطبيعة وخدنها . اعتزل فيها ، إثر مرضه . وأقام على التأمل في مظاهرها والتنصُّت إلى أسرارها واستطلاع تحرُّكاتها وتنفُّساتها. وربما أصغى إلى عزيف الرّيح وعويلها وعصفها بعزم لا يلين ولا يُقهر ، فتمثل بها الإرادة والعزيمة والاقدام وما يطأ الصِّعاب ، تصدُّه ، فيلجُّ بها حتى يتجاوزها . وغد تمنى الشاعر ان يكون للشعب مثل عزيمة الرّيح ، تطيف بكل شيء وتنتصر عليه متابعة سبيلها .

ويخلص الشابي من ذلك إلى القول بأن من لم يحتذ حذو الرِّيح ويتعرَّض للمصاعب ، فإنّه قد لا يموت ، لكنه يحيا في قاع الذلِّ والمهانة ، في حفرة الحياة ، لا يعانق الذُّرى ولا يتنسّم ريح الحريّة والكرامة . والشعوب العظيمة لا يعدو تاريخها أن يكون تاريخ الآلام الكثيرة والكفاح الدامي الحثيث . أما الشعوب الحقيرة ، الصغيرة المصير ، فإن المحن تصيبها فتضعفها وتفقدها عزمها ونخوتها ؛ فتتَعفّر جباه أبنائها تحت نعال الأقوياء وسنابك خيَلهم .

٢ ـ وقع حديث الرِّيح في نفس الشّاعر : (٩ـ١٠) ويخلص الشابي من تنصّته لحديث الرِّيح الى التعبير عن الثورة التي نفحتها بنفسه فتعصّفت فيها رياح التغيير والتّبديل ، مستلهما ، فضلا عنها ، قصف الرَّعد وسقوط المطر ، مستنتجاً أن ناموس الطبيعة يقوم على التنازع والكفاح .

٣ ـ حديث الأرض : ويستنطق الشاعر الأرض ، أيضاً ، عمّا تضمره وما تُعلِّمه للناس ، فإذا هي ، أيضاً ، لا تؤثر من أبنائها إلا ذوي الطُّموح الذين لا يستسلمون لقدرهم وخذلانهم :

أبارك في النّاس أهل الطّموح ومن يستلذُّ ركوبَ الخطر

وألعنُ من لا يُماشي الزّمان ، ويقْنَعُ بالعَيْش ، عيش الحُفَر

فأصحاب الخنوع والخاملون ليسوا أبناء الحياة ؛ وهي لا تباركهم ، بل تلعنُهم لأنها لا تحقِّق ذاتها ولا تبلغ غايتها إلا بذوي الطّموح الذين يحقّقون ما أعدَّته الطبيعة لهم وما زرعته في نفوسهم من بُذور القدرة والتقدُّم والحضارة . فالحياة لا تقف ولا تتجمّد أو تستحيل الى عدم ، وقد قدَّر الله للإنسان قدرة على التغيير لينزع من النّقص الى الكمال ، ومن شرط العجز والعياء إلى القوَّة والتفوُّق . الحياة تؤثر التجدُّد والتقدُّم ، فاللحظة التي تمرُّ تحمل معها امكانية تطوُّر ، فإذا مرَّ الزّمان ، ولم يُماشه الإنسان تقع عليه لعنة الحياة ، أي يُصاب بالتخلُّف والذلِّ ، ولا يقيم على ذروتها أو روضتها ، بل في قاع حُفرتها . فالكون ، جميعاً ، حيٌّ ، يحبُّ الأحياء ويتعدهم ويقدِّم لهم خيراته ، وينبذ الأموات ولا يحفل بهم :

هو الكون ، حيٌّ يُحبُّ الحيـــاة ويحتقر الميِّت المندثـــــــــــر
فلا الأفق يحضن ميت الطّيــور ولا النّحل يلثـم ميت الزَّهـــر

فالميت لا مقرّ له في العالم ، إذ يتآكل بـــذاته ويزول . ويستمد الشابي للتدليل على ذلك أمثلة من الطبيعة . فالطّير تحلّق في الفضاء وتنعم به ما دامت حيّة ، قادرة على الكفاح ، فاذا توقّف جناحها تسقط وتزول. وكذلك النّحل ، فإنه يقبل عـــلى الزّهرة الحية ، النضرة ، من دون الذّابلة . فسنّة الكون قائمة على التعاطي والتبادل بين الأحياء ، ومن لا يعط يجفّ وينضب ويَيْبَس .

وتكاد الارض تأبى أن تقبل الأموات في أحشائها لولا رحمتها وحنانها :

ولــــولا أمــومـــة قلبـي الرَّؤوم لفرَّت عن الميــت تلك الحُفَـــر

ويخلص من ذلك كلّه الى القول على لسان الطبيعة :

فويل لمن لم تشُقْـه الحيـــــاة من لعنـة العـدم المنتصــــــــر

أي ان من لا يبذل قصاراه في الحياة ، ينتصر عليه العدم ، بعد أن تتعفّر كرامته بأقبح أنواع الذّل .

ولقد مجّد الشابي في هذا المقطع سنّة الحياة وتغنّى بها ، لأنها سبيل الى النّشوة بالاكتشاف والنّصر ، ولو لم يكن للمرء سبيل للتغيير والتقدّم لأخلد الى عمر من القنوط والسّأم .

ثالثاً : مخاطبة الليل : (١٨–٢١) ويتحرّى الشّاعر في الليل ، يستطلعه ويستنطقه ، إذ الليــل هو رمز لاختــلاف الزّمن وتطوّره ، والزّمن هو ذلك الرّحم العجيب الذي يولّد الحياة والموت ، في لحظة واحدة . والشابي إذ يسائل الليل ومن خلاله الزّمن ، انما يبتغي من ذلك أن يُعَبِّر عن الحيرة واليأس من دوّامة الأشياء ومن الهرم الذي يُصيب ويعتري كلّ شيء :

سألت الدّجى ، هل تعيدُ الحياة – لمن أذبلته – ربيع العُمُــــــــر ؟

فلـــم يتكلّـــم فؤاد الظّـــلام   ولم تترنّم عـــذارى السّحـــر

فهو لم يعثر على جواب لحيرته في اللّيل لأنه لا ينطوي على قدرة الايحاء بذاته . إذ يَغشى الأشياء ينحسر عنها ، لكنه لا يحمل جذور الحياة بذاته .

رابعاً : **حديث الغاب** : ويميل الشاعر ، عندئذ ، الى مخاطبة الغاب واستجلاء لغز الشباب والهرم والحياة والموت فيه ، فيخاطبه الغاب بالقول :

يجيءُ الشّتاءُ ، شتـــاءُ الضّبـــاب   شتاء الثّلوج ، شتاء المطـــــــــــر
فينطفيءُ السّحر ، سحر الغصون   وسحر الثّمـــار وسحر الزّهـــــر
ويَفْنَى الجميع كحلـــم بديعٍ   تألّق في مُهجـــة وانْـــدثـــر

فالضَّباب يفدُ مع الشتاء وكذلك الامطار والثلوج ، وقد أوجز الإشارة إلى الشتاء برموزه الثلاثة الشائعة ، لم يصفها بوصف ، بل أوردها إيراداً ، فلم يستطرد ، بل اقتفى على الخطّ النفسي للتجربة ، معتمداً البثّ والايحاء . ويخلص الى أن الشتاء يُعَرّي الغصون من زهورها وأوراقها وثمارها ومن ردائها الساحر الجميل،فتحي كالحلم الجميل الذي تستيقظ منه على قسوة الواقع وفشله . تلك هي الظاهرة التي طالعته في الطبيعـــة ، وهو يتحرّى فيها وينظر في شأنها ، فيدرك أن التغيُّر الذي يُحزْنه ويصرعه لا ينال ولا يغشى إلا أعراض الأشياء ومظاهرها ، أما جوهرها وجذورها ، فلا يعروها زوال أو تغيُّر أو ما إليه :

وتبقـــى الجذور الـــتي حملـــت   ذخيرة عمر جميـــل عَبَـــــــرْ

وهكذا ، فإن شكل الأشجار تغيّر ، أما البذور والجذور ، فإنها تكمن في رحم التّراب ، والحياة تكمن فيها ، تولد من جديد بها . فشتاء الياس والقنوط يعرّي الانسان ويعرّيه من أوراق الأمل وزهور الفرح ، كما أن الهرم يدبُّ الى أعضائه ويُخملها ، لكنّ ذلك الانسان يولد من جديد ببذوره الكامنة فيه ، بأبنائه وأبناء الحياة . فالموت يحتضن بذور الحياة واليأس بذور الأمل والحزن بذوَر الفرح . تولد بعضاً من بعض ، كلّ في موسمه .

والشابي، في نزعته الرومنسية يُنمي إلى الجذور أحوالا منقولة عن أحوال الإنسان في أحلامه الذاتيّة وذكرياته :

وذكرى فصول، ورؤيا غيُـوم ... وأشباح دنيا تلاشت زُمَـر
معانقة ، وهي تحت الثلـوج ... وتحت الضّباب ، وتحت المـدر
لطيف الحياة الـذي لا يُمـلّ ... وقلب الرّبيع الجميـل العطـر

فالبذور تحلم بروعة الفصول ، أي بروعة الحياة ودورتها وتغيّرها الذي يُبعد الملامة والسّأم ، وهي تتذكر الغيوم في الأفق ، كما يتذكر الأليف أليفه . ومن أعماق التّراب المظلم ، فإنها تظل تحلم بالحياة والعودة الى أحضانها . وبيّن أنّ الجذور لا تحلم بذلك قط ، وانما الشاعر هو الذي اعتراها بمثل هذه المعاناة من تأويل حركتها ونموّها . ولكي يشير الى تغيُّر الزّمن وتطوُّره يرمز إلى ذلك بما ينتاب المرء فيه من صروف، فكأن الانسان لا يشعر بمروره ، إلا من خلال أحداثه ومصائبه :

ويمشي الزّمان ، فتنمو صروف ... وتذوي صروف ، وتحيـا أُخـر

فمشي الزّمان تصحبه الصروف ، لا تكاد تزول حتّى تعقبها أُخرى ، ومع ذلك ، فإن شهوة الحياة لا تنقرض ، بل تراها تبعث بالجذور من تُرابها، فتنمو وتعانق أضواء الصَّباح :

وتُصبح أحلامهـا يقظـة ... مُوَشحـة بـرداء السَّحـر
وما هو إلا كخفـق الجنـاح ... حتّى نمـا شوقهـا وانتصـر
فصعَّدت الأرض عن صدرهـا ... وأبصرت النُّور عَـذب الصُّور

لقد عادت إلى أحضان الرّبيع ، بعد أن قبلها قبلة الحياة ، أي مسّها بما يبعث فيها الحيويّة ويثيرها من مكمنها :

وجاء الرّبيع بأطيـافـه ... وأحـلامه وصبـاه النّضـر
وقبّلهـا قبلة في الشفـاه ... تُعيـد الحيـاة الى ما غبـر

وقال لهـا قد منحت الحيـاة ... وخُلّدت من نسلك المـدّخر
ومن ناجت النّـور أحلامُـه ... يباركه النُّـور أنّى ظهـر

أي أن من يُناجي الحريّة تؤاتيه وتُقبل عليه وتُنشره من ظلمة التُّراب ورحم البُؤس والعذاب .

خلاصة حول المضمون : ينطوي المضمون على موضوع واحد متطوّر منذ منذ البداية حتىالنهاية ، عبر هالة من المشاعر العميقة البصيرة. وخلاصته أن ابناء الحرية لا يعدمونها ، بل إنها تقبل عليهم وتعتقهم وتعيد اليهم كرامتهم كما يُعيد الرّبيع الحياة للبُذور . ومهما تلبّدت ظلمةُ الهوان والعبوديّة ، فإن حنين الشعب الى الحرية وصموده لها يخرجانه الى رحابها ونعيمها .

الطبائع الفنية :

أ ــ الحكمة والتعميم : يعتمد الشابي كاسلوب أول لهذه القصيدة اسلوب التعميم والحكمة الموشحة بالمشاعر ، النازعة الى الايحاء بعمق الفكرة ورصانتها وجدّيتها . ففي المطلع يقول :

إذا الشّعب ، يَوماً ، أراد الحياةَ ... فلا بدّ أن يستجيب القـدر

وهذا القول ينتمي الى الحكمة والاطلاق والتعميم ، وصادر ، كذلك ، عن ايمان وانفعال بواقع العبوديّة الذي يُعانيه الإنسان . ومثل ذلك البيتان الثاني والثالث. وهي جميعاً ، تمثل الفكرة العامّة التي ستنطلقُ منها وتعودُ إليها القصيدة بكاملها. وثمة أبيات حكميّة تعميميّة أُخرى كقوله :

ومن لم يُحبُّ صعود الجبـال ... يعش أبد الدّهر بـين الحفر
هو الكون حيّ ، يحبُّ الحيـاة ... ويحتقر الميّـت المُنـدثـر
ومن ناجت النّور أحـلامـه ... يباركه النُّـور أنى ظهـر

ب ــ البرهان الشعري : وهو الاسلوب الثاني الذي اعتمده الشاعر ، دلل فيه

على صواب الفكرة العامة التي انطلق منها وأطلقها ، فبعد أن أعلن أن القدر يؤاتي الشعوب الطامحة الى حريتها تبيّن على ذلك بما يلي :

١ ــ بالرّيح التي تجتاز الصّعاب والشعاب ، مجتاحة الجبال الشاهقة بعزيمتها .
٢ ــ بالأرض التي تبارك أهل الطموح وذوي المغامرة .
٣ ــ بالكون الذي لا يبقي الا على الاحياء ويلفظ الأموات ويلعنهم .
٤ ــ بالافق الذي لا يحتضن الا الطير القوية الجناح .
٥ ــ بالنحل الذي لا يقبل الا على الزهور الحيّة .
٦ ــ بالغابات التي تعرى ثم تخضوضر ويبعث زهرها من رحم الأرض ليعانق الحياة من جديد ، بعد أن أقام فيه زمناً .

ج ــ **التشخيص** : وهو اسلوب يحيى به الشاعر ما لا حياة له ويُنمي اليه معاناته وحواره وما الى ذلك . مثال قوله :

ــ فلا بدّ أن يستجيب القدر : وقد جعل للقدر فطنة يستجيب بها لمن يستدعيه ويرجوه .

ــ كذلك قالَتْ ليَ الكائناتُ . وحدّثنى روحها المُسْتَتِر : وقد نما إلى الكائنات القول والحديثُ . فكأنها تخاطبه . وهي لا تخاطبه فعلاً .

ــ ودَمدَمت الرّيح بين الفجاج ، وقالت لي الأرض . لمّا تساءلت : فلم يتكلم فؤاد الظّلام ــ وقال لي الغاب في رقّة ــ معانقة لطيف الحياة ــ وأبصرت النور عذب الصُّور .

وقد كان التّشخيص من أهم الخصائص الاسلوبيّة الّتي تميّزت بها الرّومنسيّة اذ أن الرومنسي يؤمن بأن حدود النفس لا تقف عند العقل والحسّ ، وان للجماد والنّبات وما اليهما حديثاً ونجوى ، وأنّها تُخاطب البشر وتُحاورهم . وهم يؤمنون ان غايه الشعر هي تلّمس روح الأشياء الجامدة ، الثابتة ، فيتنصّتون إلى حديث اللّيل والنّهار والنجّوم ، ويسمعون منها ما لا يسمعه الانسان في اذنه الأليفة

ويبصرون ما لا يبصره بعينه الدّاجنة . وقد يعبرون من الصورة الواقعية العاقلة إلى الصورة المثيرة بالدّهشة وإلى الحوار الغريب فيما بينهم وبين الأشياء دون غرابة أو تعذُّر لأن تلك المعاناة واقعة في نفوسهم ، وان كانت تستحيل في الواقع الفعلي .

د ـ **الاستعارة** : تتولّد الاستعارة في الشعر الرُّومنسي فيما يحاول شعراؤه تخطّي الواقع وتجاوزه واحياء ما لا حياة فيه . والشابي قد يلمُّ بالاستعارة وقد يحوِّلها إلى مظهر من مظاهر التشخيص والاحياء ، لكنَّه لا يُسرف فيها بالافتعال والابتذال . مثال ذلك :

ـ **ومن لم يُعانقه شوق الحياة:** فقد جسَّد الشوق ونما إليه خاصّة المعانقة المأثورة في الأحياء .

ـ **تبخَّر في جوِّها** : وهذا القول يقوم على المقارنة بين الأحياء والماء ونسبة ما للثّاني إلى الأوّل للتدليل على التواري وسرعة الزوال .

ـ **لبست المنى وخلعت الحذر** : وقد شبَّه المنى والحذر بثوب يلْبس ويُخْلع وحذف الثّوب وأحلّ من دونه بعض خصائصه. والصورة تخَيُّليّة، ابداعيّة، عميقة الإيحاء . لشدّة صدقها وإيجازها .

ـ **ومن يستلذُّ ركوب الخطر** : وقد قرن بين الأخطار والمطية وحذف الثانية وأبقى على إحدى خصائصها بالتكنية . وهذه الصورة ، هي ، أيضاً ، ابداعية جسَّدت الفكرة ومثلت عليها وأوجزتها إيجازاً إيحائياً .

ـ **من لعنة العدم المنتصر** : وفي نسبة الانتصار إلى العدم استعارة تصريحيَّة مباشرة .

ـ **سكرْتُ بها من ضياء النجوم** : وهو يقرن بين ضياء النُّجوم والخمرة وقد حذف الخمرة وتكنّى عليها بإحدى خصائصها . وهذه الصّورة أدنى من الصورتين السّابقتين لان وجه الاستعارة لا يقوم على الحقيقة الفعلية العامة ، بل على الذاتيّة الانفعالية المتطرِّفة .

ـ **وغنّيت للنّهر حتى سكر** : وقد نسب السّكر إلى النهر،وهو من خصائص الانسان .

ـ **فينطفيء السّحر** : وهذا القول ينطوي على مشابهة بين السّحر وشعاع النُّور . وقد نسب اليه الانطفاء بذلك .

ـ **معانقة لطيف الحياة** : وقد مرّت بنا استعارة متماثلة .

ـ **يمشي الزّمانُ ، فتنمو صروف وتذوي صروف وتحيا أُخر** : والمشي والنمو والحياة نسبت هنا إلى ما لا تُنسب له بالتشخيص والاستعارة .

ـ **وتُصبح أحلامها يقظة موشحة بوشاح السَّحر** : وفي هذا البيت يُبصر الشاعر اليقظة وهي لا تُبصر ، مستعيراً لها شكل الوشاح . كما أنه يجعل للسَّحر وشاحاً من النُّور والشّعاع والألق من المقارنة بينه وبين الوشاح المأثور . والصورة تخيّلية مُبْدَعة .

ـ **وجاء الربيع بأحلامه وصباه النّضر** : وقد تمثّل الرّبيع بفتى جميل المحيا ، نضر من المقارنة بين جماله ورونقه وجمال الشّباب .

ـ **وقبّلها قبلة في الشِّفاه** : وهو يستعير القبلة للرّبيع . كما استمار المعانقة للجذور .

هـ ـ التشبيه : ألمّ به في فلذتين أو اكثر اذ استعاض عنه بالاستعارة الّتي توحّد بين طرفيه بالرؤيا النفسيّة وفي حدقة الخيال . ولم نكد نقع عليه إلا فيما يلي :

ـ وقال ليَ الغابُ في رقّةٍ مُحَبّبةٍ **مثْلَ** خَفْقِ الوتر .

والتشبيه نفسي إذ ماثل فيه بين الرّقة والنّغم الذي يفيض عن خفقات الوتر .

ـ **ويفنى الجميع كحلم بديع** : والمشبّه به هنا نفسي كما في معظم التشابيه الرُّومنسية . للتدليل على السُّرعة في التحوُّل .

ـ **وما هو كخفق الجناح** : للتدليل على السُّرعة في التحوُّل ،أيضاً.

و ــ **الكناية** : وقد تلتبس في شعره مع الاستعارة وظاهرة التشخيص . مثال قوله :

ــ **لا بدَّ للقيْد أن ينكسر** : وقد تكنَّى بالقيد عن العبودية والرق والذل .

ــ **ومن لم يُحِبَّ صعودَ الجبال،يعش أبد الدَّهر بين الحفر** : وصعود الجبال كناية عن العلى والحفر كناية عن الذل .

ــ **ويقنع بالعيش عَيْش الحفر** : وهي شبيهة بالعبارة السَّابقة .

ــ **فصعّدت الأرض عن صدرها** : للتّدليل على البَعْث .

ز ــ **دور الخيال والانفعال** : ما هو دور الخيال والانفعال في تلك الاستعارات والتشابيه والكنايات ؟

يبدو ان الشابي، كمعظم الرُّومنسيين، يعانق معاني الأشياء بالحلم والرؤيا والسَّراب والوهم ، ينفعل ويتولى خياله اظهار انفعالاته ، موحِّداً بين الشيء وما يُماثله ، ناسباً ما لأحدهما إلى الآخر . فخيال الشَّابي هو خيال مبدع ، مصوِّر ، يحتضن الانفعال ، يتغذَّى منه ويغذيه ويتقوى أحدهما بالآخر ، ليطلا على تخوم الحلم الشعري الكبير الّذي تشف به طينة الأشياء والعالم، وتطالعنا فيما وراء كثافتها أطياف روحيّة لطيفة حيّة . فعالم الشَّابي ، خلال هذه القصيدة ، هو عالم بعيد فيما وراء حدودنا ، تشيع به الأرواح في كل شيء ومن كل شيء . فخياله ليس خاوياً ، ضاوياً . ليس خيال التّرهات ، بل خيال جدّي ، رصين يعانق الأشياء ويلتف عليها ويصهرها بالانفعال ،ويؤدّيها لنا في فلذات قاطبة ، موجزة عميقة .

إنّه يعمّق المضمون ولا يُزيّفه ويسفحه بالغلوّ الأرعن .

ح ــ **الوصف** : وقد تخلّل هذه القصيدة بعض الوصف النَّاحي منحى داخليّاً . وان كان يُسِفُّ فيه ، حيناً ، إلى بعض الجزئيات العارضة . مثال ذلك :

ــ وأطرقت أُصغي لعزف الرِّياح. = وقصف الرَّعود ووقع المطر .

– وفي ليلة من ليالي الخريف ، مثقلة بالأسى والضجر : ولقد استحال الوصف هنا إلى تأويل وجداني لوقع المظاهر الخارجية في النّفس .

– يجيء الشتاء ، شتاء الضباب شتاء الثلوج ، شتاء المطر .

– فينطفيء السّحْر ، سحر الغصون ، وسحر الثمار ، وسحر الزّهر .

والوصف يغلب ، عامة على القسم الأخير من المقطوعة .

طبائع العبارة :

١ – اللّفظة المُفْردة : تنزع اللّفظة المفردة في هذه القصيدة منزعاً تقريرياً شبه نثري ، فلا يعفُّ فيها عن المعنى المباشر الغث ، كقوله : « فلا بدّ أن يستجيب القدر » ولفظة « يستجيب » هي لفظة مباشرة ، تميل قليلاً إلى النّثْرية الجافّة ومثلها لفظة « يحبُّ » ، في قوله : « من لا يحبُّ صعود الجبال » فهي لفظة دانية ، قريبة المتناول ، مائلة إلى العاميّة في يسر تداولها. ونقع على مثل ذلك في قوله: « ومن يَسْتلذُّ ركوبَ الخطر » فلفظة « استلذّ » فاقدة الفصاحة في صيغتها ودلالتها . ولا يعدو ذلك قوله : « وتبقى البذور التي حملت ذخيرة عُمْر » والعبارة بجملها نثرية المنحى .

إلا ان سائر الألفاظ ، وان لم تتّسم بجلال اللّفظة العربيّة المجلجلة ، الشديدة بذاتها ، فإنّها تَقُوم في مقامها وتؤدي المعنى وتُوحي به . وقد تمتاز ، حيناً ، بالتصوير والتمثيل كقوله :

– تبخّر في جوّها واندثر – دمدمت الرّيح – يعش بين الحفر – عزف الرّياح وقصف الرُّعود ووقع المطر . . . »

مُمَيّزات العبارة : تختّص عبارة هذه القصيدة بانسيابها ويُسرها وبُعْدها عن العبارة التقليديّة الشديدة التجهّم والموثوقة بعضاً ببعض بإحكام وقسوة. والشّابي لا يُغوى باللّفظة والعبارة لذاتهما لانشغاله بهموم معاناته . فهو ليس خليّاً يتروّض بالألفاظ والعبارات ، بل شاعر متمزّق تنثال اليه عباراته ، فيقبل منها ما يوهمه بأنه أوفى به إلى غايته . والشّابي ليس شاعراً جمالياً ، يُوقعّ اللّفظة على الأخرى والحرف

على الآخر ، بل هو شاعر وجودي واقع الحياة وأمانيها وسرابها . فتصعّدت أشعاره من نفسه كالآهات الدّامية .

واذا ما نظر ناقد قديم في مثل عبارة هذه القصيدة لأجرى عليها حكم الهلهلة والتعثُّر والوهن . لكثرة ما يعتورها من إضافات وحروف عطف وتكرار في اللّفظ وتراخ في شدّ وثاق الألفاظ .

– **كثرة حروف العطف** الواو : غالى في توسُّلها بقوله :

– بين الفجاج وبين الجبال وتحت الشجر – عزف الرِّياح وقصف الرعود ووقع المطر – وذكرى فصول ورؤيا غيوم وأشباح دنيا – تحت الثلوج وتحت الضّباب وتحت المدر – تنمو صروف وتذوي ضروف وتحيا أُخر . . .

وقد يستعيض عن الواو بتكرار اللّفظة ذاتها كقوله :

– **شتاء** الضّباب ، **شتاء** الثلوج ، **شتاء** المطر

– **سحر** الغصون – **وسحر** الثمار **وسحر** الزّهر .

٢ – كثرة النعوت والظروف : توسُّلها لاستيفاء غرض المعنى وتوضيحه أو الغلو به . مثال ذلك :

– **بين** الفجاج **وفوق** الجبال **وتحت** الشجر – **بَيْن** الحفر – وفي ليلة من ليالي الخريف. وهي **تحت** الثلوج **وتحت** الضّباب **وتحت** المدر .

– روحها المستتر – اللّهب المستعر – أهل الطموح – عيش الحجر – الكون حيٌّ – الميت المندثر – ميت الطّيور – ميت الزّهر – العدم المنتصر – مثقلة – عذارى السّحر – رقّة محجبة – مثل خفق الوتر – كحلم بديع – عمر جميل– تلاشت زمر – الرَّبيع الجميل العطر – موشّحة برداء السّحر – عذب الصّور – صباه النّضر – نسلك المدّخر – أنى ظهر – قلبي الرّؤوم .

والشعراء الكبار يأنفون من النعوت إذ انها تنمُّ عن تعثُّر رؤيا الخلق في الشاعر

وتَتَعثُعِه في وسائل التجسيد. إلا ان الشّابي يُقْبل على هذه النّعوت في مواضعها، فتضاعف من وقع المعنى وإيحائيته .

٣ ــ كثرة الاضافات : والاضافة هي صنو النّعت في استكمال بعض جوانب المعنى وتحديده وتأكيده . وربّما أسرف بها ، حيناً ، دون أن يعتري العبارة من ذلك ثقل وتباطؤ . مثال ذلك :

ــ شوق الحياة ــ وعور الشّعاب ــ كبّة اللّهب ــ صعود الجبال ــ عزف الرِّياح وقصف الرّعود ووقع المطر ــ أهل الطموح ــ ركوب الخطر ــ عيش الحجر ــ ميت الطيور ــ ميت الزّهر ــ أمومة قلبي ــ لعنة العدم ــ ليالي الخريف ــ ضياء النجوم ــ فؤاد الظلام ــ عذارى السّحر ــ شتاء الضّباب ــ ذكرى فصول ــ رؤيا غيوم وأشباح دنيا ــ لطيف الحياة ــ قلب الرّبيع ــ ذخيرة شتاء المطر ــ سحر الغصون ــ سحر الثمّار ــ سحر الزّهر ــ ذخيرة عمر ــ ذكرى فصول ــ رؤيا غيوم وأشباح دنيا ــ لطيف الحياة ــ قلب الرّبيع ــ رداء السّحر ــ خفق الجناح .

٤ ــ رتابة الايقاع الدّاخلي : ولقد أدّت هذه الاضافات المتكرِّرة إلى نوع من الرّتابة في الايقاع الدّاخلي للقصيدة ، ضاعفته الصيغ المتشابهة ، المتلاحقة ، كقوله :

ــ « فوق الفجاج وفوق الجبال ــ لبست المنى وخلعتُ الحذر ــ وعور الشّعاب ــ صعود الجبال ــ دماء الشباب ــ لعزف الرِّياح . . . »

ومعظم الأبيات تنطوي على ايقاعين متجاوبين فضلاً عن ايقاع الرّوي ، كقوله :

ــ ودمدمت الرِّيح بين الفجاج وفوق الجبال وتحت الشّجر

فالفجاج والجبال هما على تفعيلة واحدة وصيغة واحدة ، وقد وردتا مكْسورتين ،

ممّا ولّد منهما ايقاعاً متشابهاً . أما رويّ الرّاء في لفظة « شجر » فإنه يتجاوب مع روي البيت السّابق في لفظة « مُسْتَتر » .

-« وأطرقت أصغي لعزف الرِّياح وقصف الرَّعود ووقع المطر»، والايقاع يتجاوب هنا بين الرِّياح والرّعود كما في المثل السّابق . وهكذا دواليك في معظم الأبيات . ولعلّ للوزن المتقارب الّذي تجري عليه القصيدة تأثيراً في ذلك إذ أن تفاعيله تتكرر بذاتّها : « فعولن — فعولن » ولا تتباين . فإذا لم يفطن الشّاعر الى ابداع النَّغم انساق بتأثير التفعيلة الواحدة إلى النّغم المتكرر الرَّتيب .

بين جبران والشّابي : يبدو الشّابي وقد تأثر تأثراً عاماً وخاصاً بجبران ، في هذه القصيدة . أما التأثّر العام ، فيظهر في تأمل الطبيعة والافادة من مظاهرها خواطر وأفكاراً . وفي فهم الحريّة والدعوة اليها وفي النزعة الالتزامية . ويبدو التأثير الخاص في بعض التعابير المأثورة عن جبران كقوله :

— معانقة لطيف الحياة .

— من لم يعانقه شوق الحياة .

— وفي ليلة من ليالي الخريف مثقلة بالأسى والضّجر

— سكرت بها من ضياء النجّوم .

— فلم يتكلم فؤاد الحياة ولم ترنّم عذارى السَّحر

— ويفنى الرَّبيع كحلم بديع .

— أشباح دنيا تلاشت زمر .

— تصبح أحلامها يقظة موشحة برداء السّحر

— وجاء الرَّبيع بأطيافه وأحلامه وصباه النَّضر

— وقبلها قبلة في الشفاه .

— ومن ناجت النور أحلامه يباركه النّور أنى ظهر

وانك إذا وقعت على مثل هذه التعابير ، دون ان يعيّن لك صاحبُها ، يخيل اليك أنها تنتمي لجبران لانها مأثورة في معظم كتبه وكتاباته .

تقييم عام : مع أن الشابي احتذى في هذه القصيدة حذو جبران وسائر الرومنسيين، إلا أنه طبع تجربته بطابعه الخاص ومعاناته الذاتية لواقع الظلم والعبودية . وقد تفتحت معانيه فيها كأزهار لذلك الحلم النفسي العميق القابع في أعماق ضميره . وهي قصيدة انسانية المنزع ، ارتفع بها على هامة الأشخاص والأحداث وواجه المطلق وعانقه ، فبدت وكأنها نموذج دائم لتجارب الانسان التائق إلى حريته من كهف العبودية الراسف فيه .

* * *



نموذج من ايليا أبو ماضي

المساء

١ ـ السُّحْبُ تركضُ في الفَضَاء الرَّحب ركضَ الخائفينْ
والشمسُ تبدو خلْفها صَفْراءَ عاصبةَ الجبينْ
والبحر ساجٍ[١] صامتٌ فيه خشوعُ الزاهدينْ
لكنما عينــاكِ باهتتانِ في الأفق البعيــدْ
سلمى .. بماذا تفكّرين ؟
سلمى .. بماذا تحلمين ؟

٢ ـ أرأيتِ أحلامَ الطفولة تختفي خلفَ التخوم[٢]
أم أبصرت عيناك أشبـاحَ الكهولة في الغيومْ
أم خفتِ أن يأتي الدجى الجاني ولا تأتي النجومْ
أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد إنما
أظلالُها في ناظريــكِ
تنمُّ يا سلمى عليك

٣ ـ هذي الهواجسُ لم تكن مرسومةً في مُقلتيكِ
فلقد رأيتُكِ في الضحى ورأيتُه في وجنتيكِ

---

١ ـ ساج : ساكن .
٢ ـ التخوم : الحدود .

لكنْ وجدتُك في المساء وضعتِ رأسَكِ في يديك
وجلستِ في عينيكِ ألغازٌ وفي النفس اكتئابْ
مثل اكتئاب الشاردين
سلمى .. بماذا تفكرين ؟

٤ — بالأرضِ كيف هوَتْ عروش النور عن هَضَباتها
أم بالمروجِ الخُضْر ساد الصمتُ في جنباتها
أم بالعصافيرِ التي تعدو إلى وكناتها[1]
أم بالمسا ؟ إن المسا يُخفي المدائنَ والقرى
والكوخَ والصرحَ المكينْ
والشوكَ مثلَ الياسمينْ

٥ — لا فرقَ عند الليل بين النهر والمستنقعِ
يُخفي ابتساماتِ الطَّروبَ كأدمع المتوجعِ
أنَّ الجمالَ يغيب قبل القبح تحت البرقُعِ
لكن لماذا تجزعين على النهارِ ؟ وللدجى
أحلامه ورغائبُهْ
وسماؤه وكواكبُهْ

٦ — إن كان قد سَتر البلاد سهولَها ووعُورَها
لم يسلب الزهرِ الأريج ولا المياهَ خريرها
كلاَّ ! ولا منَعَ النسائمَ في الفضاء مَسيرها
ما زال في الورقِ الحفيفُ وفي الصَّبا[2] أنفاسُها
والعندليبُ صداحُهُ
لا ظفرهُ وجناحُهُ

---

١ — الوكنات : الأعشاش .
٢ — الصبا : الريح الطيبة .

٧ ـ فاصغي إلى صوتِ الجداول جاريات في السفوحْ
واستنشقي الازهارَ في الجنَّات ما دامتْ تفوحْ
وتمتعي بالشُّهْب في الأفلاك ما دامتْ تلوحْ
من قبلِ أن يأتي زمانٌ كالضباب أو الدخانْ
لا تُبصرين به الغــدير
ولا يلذُّ لك الحريرْ

٨ ـ لتَكُنْ حياتُك كلُّها أملاً جميلاً طيِّبــاً
ولتملأ الأحلامُ نفسَك في الكهولة والصِّبا
مثلَ الكواكبِ في السماء وكالأزاهر في الربا
ليَكُنْ بأمر الحبِّ قلبُك عالماً في ذاتــه
أزهارُه لا تذبُــلُ
ونجومُــه لا تأفــلُ

٩ ـ مات النهارُ ابنُ الصباحِ فلا تقولي : كيف ماتْ ؟
إنّ التأمُّل في الحياةِ يزيد آلامَ الحياةْ
فدعي الكآبةَ والأسى . واسترجعي مرحَ الفتاةْ
قد كان وجهُك في الضحى مثلَ الضحى متهلِّلا
فيه البشاشةُ والبهاءْ
ليَكُنْ كذلك في المساءْ

نبذة في سيرته : ولد في المحيدثة بجوار بكفيَّا عام ١٨٩١ ، وتلقّى دروسه الأُولى في مدرسة البلدة ، وفي الحادية عشرة من عمره هاجر إلى مصر وقضى في الاسكندرية احدى عشرة سنة ، عاملا في التّجارة البسيطة ، دون ان ينْقطع عن الدّرس ، ليلاً . وعام ١٩١٢ أصدر ديوانه الأول « تذكار الماضي » ثم هاجر إلى اميركا وعمل ، أيضاً ، في التجارة وانخرط في الرّابطة القلميّة التي أسسها جبران وصحبه عام ١٩٢٠ . كما أنّه شارك في تحرير مجلاّتٍ عربيّة كثيرة وأصدر مجلة « السّمير » منذ عام ١٩٢٩

وظل مقمياً على اصدارها حتّى وفاته ١٩٥٧ . وله فضلاً عن ذلك ديوانان :الجداول عام١٩٢٩ والخمائل ١٩٤٦ .

باعث النظم : لعلّ الشاعر لقي فتاة قانطة . تجلس على شرفتها أو إلى نافذتها في المساء ، تعاني هموماً وتنظر إلى الأفق ومن خلاله إلى الحياة بعيَيْن واجفة . سوداء . فهي واقعة تحت وطأة الهواجس والهموم ، تفكّر بأمر الحياة وصيرورة الانسان من الطفولة إلى الكهولة . وحركة الكون والتّغيّر ، ممّا خلّف في نفسها حالة من اليأس والتشاؤم .

إيجاز المضمون : يستهلُّ الشاعر في المقطع الأول بوصف واقع الطبيعة في السّحب المتراكضة المولّية والشّمس الصفراء الشّاحبة والبحر الخاشع الهادر ، ليردف مسائلاً تلك الفتاة عن أفكارها وأحلامها . وهو لا يدعها تجيب ، بل إنه يُجيب عنها بالظّن والتّخمين فيخيّلُ إليه . حيناً ، أنّها تفكر في طفولتها الماضية ومضي العمر بها إلى الكهولة . وحيناً آخر أنها تفكّر بسقوط اللّيل واطفائه لأحداق النّجوم . أي بالهرم الفاقد الأمل ، المتردّي تحت ظلمة اليأس . تلك هواجس تتراءى في ناظريها . تطالع الشّاعر وتطلعه على واقع تلك الفتاة الحزينة . لقد طالما شاهدها في مستهلّ عمرها ، في زمن الصبا الأول . تتألق بمثل شعاع الضحى . حسناً وعافية وتفاؤلاً . إلا أنها إذ واجهت المساء . ألقت رأسها في يديها ، واجمة ، مفكرة ، تتراءى الحيرة على وجهها والكآبة في نفسها .

بِمَ تراها تُفكّر ولم يعروها البؤس ؟

لعلّها تفكر في الظّلمة التي بدّدت النّور واسقطته عن عرش النّهار ، أو أنها تفكّر بالمروج الّتي كَستْها الظّلمة بالسُّكون أو بالعصافير التي تسرعُ إلى أعشاشها . ولعلّها تفكّر بالمساء الّذي يطبق على كل شيءٍ . فيغشى المدن الكبيرة كالقُرى والأكواخ الحقيرة كالقصر الهائل المكين ، والشّوك الحكا المؤذي كالياسمين الوادع اللّطيف . فاللّيل هو رسول المساواة المُطلقة ، يُوَحّد بين النّهر والمستنقع والبسمة والدّمعة ويطمس معالم الجمال والقُبْح . ويسائلها الشاعر ، هنا ، لِمْ تجزعين

على النّهار ؟ ولم تفتقدينه وتبكين عليه . فان الليل مثل النّهار ، له أحلام يَحلُمها ورغائب يتوق إليها ، وله كالنّهار سماء ، تُضيئها النُّجوم ، وان لم تضئها شمس النّهار المتألّقة . فهو يَغْشَى ظاهر الأشياء ولا يُزيل معالمها ، يُخفي السُّهول والأودية ، لكنه لا يَمْنَع الزّهر من بثّ عطره والمياه من السَّير ، مترنّمة بخريرها ، ولا يحول دون عبور الأنسام المنعشة . فالشّجر ما زال يُرسل حفيفـة الهادىء المُؤنس والأطيار ما زالت قادرة على الغناء .

وهنا ، وقد غمرت السّكينة أحضانَ الطبيعة ، يدعوها إلى التنصُّت لتسمع صوت الجداول التي ما زالت تُتابع سيرها في سفوح الجبال ، وإلى التمتّع بأريج الزّهر ، قبل أن يَذْبل ويَغشاه اصفرار الزّوال ، والاستئناس بالنُّجوم ما دامت تَلْتَمع في الأفق ، إذ قد يجيء زمن الضّباب والدُّخان ، فيغشاها ويُعفّي على معالمها .

أما في المقطع الثامن ، فإنه يدعوها دعوة التفاؤل ويَطْلُب منها أن تُقيم على بشرها في أطوار حياتها ، جميعاً ، تَنْعم بنعيم الحُبّ الّذي لا تذبل أزهاره ولا تغيبُ نجومُه . فَلْتَحْيَ حياتها ، بدلاً من أن تفكر فيها ، ولتَفْرح بالصّباح والنّهار والمساء ، ولتقبل بواقع الوجود ، فتظلّ نفسها فتيّةً ، ضاحكة في فصول عمرها ، جميعاً .

القصيدة بالنسبة إلى الفنّ الّذي تنتمي إليه : الوُجدانيّة والرُّومنسيّة :

أولا — المضمون :

أ — تقسيمه : وقد يُقَسَّم مَضمون هذه القصيدة، تسهيلاً للدّراسة على الشّكل التّالي :

١ — وصف الفتاة وهمومها من خلال مظاهر الطبيعة : المقطع الأول .
٢ — تساؤل الشّاعر عن بواعث همومها : المقطع الثّاني .
٣ — المقابلة بين واقعها في صباح العُمْر ومسائه : المقطع الثّالث .
٤ — عودة إلى التساؤل عن بواعث همومها : المقطع الرّابع .
٥ — المقابلة بَيْن النّهار واللّيل واظهار فضائل اللّيْل : المقطع الخامس والسادس .

٦ ــ دعوتها إلى التّمتّع بالحياة قبل الهرم : المقطع السّابع .
٨ ــ القبول بواقع الحياة والفرح به : المقطع التّاسع .

١ ــ **عرض واقع الفتاة**: يَسْتهلُّ هذا المقطع بوصف السّحب المتراكضة في الأفق والشّمس التي غَشيها اصفرار الغروب والبحر الهادىء . أما الفتاة . فتبدو واجفة . وَجلَة . مفكِّرة . حائرة . ومنذ هذا المقطع يَقْرن الشاعر بين واقع النَفس وواقع الطّبيعة . عاكساً أحدهما في الآخر . وذكره للغُيوم لَم يَعْرِض له عرضاً . ولم يَنْصرف إليه لغاية وصفية استطرادية ، بل إنه ولج به من العالم الخارجي في الطبيعة ، إلى العالم الدّاخليّ في نفس الفتاة . فالغيوم المُتَراكضة تَنِمُّ عن جوٍّ مُكْفَهِرٍّ ، عن تلبُّد الأفق بالقتام والوحشة والاسوداد . كما أن الشّمس الصّفراء ، العاصبة الجبين بمنديل الشّحوب والكآبة . والبَحْر الهادىء الصّامت كالزّهاد ، هذه المظاهر ، جميعاً . لها وقع معيَّن في النّفس . توحي لها بتبدُّل أحوال الحياة ، فكأن الطبيعة ذاتها تعاني معاناة النّدم والقنوط وأحوال التغيُّر والمصير .

ومنذ هذا المقطع ندرك أن الشّاعر قد تَفَطن إلى ان ثمَّة ناموساً عاماً يَنْتظم الكون كلّه . من الطبيعة الجامدة والمتحرّكة إلى النّفس البشريَّة الواعية العاقلة . أنّه ناموس التغيُّر والصيرورة الّذي لا يُبْقي على حال . بل يعتري مظاهر الوجود ، كلّها ، وموجوداته . جميعها . فالأفق كان صافياً ، نقياً ، قبل أن تغشاه الغيوم والشّمس كانت متألقة . قَبْل أن يغشاها الإصفرار . والبحر كان يترنّم بترنيمة الموج والهدير . إلاّ أن هذه المظاهر تبدّلَت . وكأنّها باتَت تعاني سويداء الوجود والملل من التّكرار . أو كأنّها أوشكت أن تُقْبل على حدود الفاجعة .

ويُخيَّل إلي أنه لم تَقُم حدود فاصلة في ذهن الشّاعر بين الغيوم والهموم . فالغيوم الكثيبة المتراكضة كانت متوحّدة في نفسه مع الهموم التي يَتَدَفّقُ سَيْلُهَا في نفس تلك الفتاة . إنها غيوم نفسيّة طبيعيَّة . انبعثت كما انبثت من ضمير الطبيعة والنّفس ، وتعاظمت وأقبلت وأدبرت في كل جهة ، حتّى استحلّت آفاق الطبيعة وغمرت أجواء النّفس بالقتام والوحشة .

ولَيست الشّمس لتَعدو هذا المظهر ، فهي تَرمز إلى الحياة أو العُمْر . فبعد أن كان متألّقاً ، مثلها ، يزْهو بأضواء الأمل والتفاؤل والسّعادة ، إذ به يستحيل إلى رُقْعة صفراء شاحبة يَعْروها القُنوط والحيرة والندم . أما البحر ، فقد كَفّ عن الحركة ، كأنّه ملّ لاجدواها ومال إلى نوع من الهدوء الشبيه بهدوء اليأس والتجمّد ؛ فكأنّه يتأمل في نهاية مَطَاف الأشياء كالزُّهّاد . وهذا البحر هو بحر الحياة ، أيضاً ؛ هدأت أمواج الفرح فيه وفي نفس الفتاة ، فاستكان استكانة الوحشة والموت .

وبعد ، فإنّ الفتاة التي يصفها الشّاعر ، هي فتاة رُومنسيّة . تتَنَصّتُ لوقع أقدام الحياة وتنظر في الطبيعة ، أي في صفحة الوجود ، تطالع فيها معاني الشؤم والزّوال ونُذُر التّغيّر والهلاك . والرُّومنسيُّون ، هم ابناء الطّبيعة ، يقرأون فيها كتاب الوجود ، غَيْر مُتَغافلين عَن المُقبل بالحاضر وعن نهاية الأشياء ببدايتها أو بما بَيْن البداية والنّهاية .

٢ — **بواعث همومها ومظاهرها** : يقول الشّاعر متسائلاً :

أرأيت أَحلام الطفولة تختفي خلْف التُّخوم

والرُّومنسيون دائمو الحنين إلى عَهْد الطفُولة لأنها مفعمة بالأحلام . أي أنّها العهد الّذي يحيا فيه الانسان حياتَه ولا يتفكّر بها ، يَنْظر اليها من خلال غلالة الوهم والشُّعور ، فيَفرح ، قبل أن يواجه واقع المجتمع ، أي حدود الحلال والحرام . والعقل الّذي يَسْعى إلى تَفَهُّم الأشياء ، بدلاً من معايشتها ، وقبل أن يعي وعيه الفاجع لحتميّة التّغيُّر ودوّامته الأزليّة التي تَسْعى بالمرء من الطفولة إلى الكهولة والهرم ، أي من الحياة الى الموت .

فإختفاءُ أَحلام الطفولة خَلْف التُّخوم يَرْمز هنا إلى مواجهة تلك الفتاة لحقيقة الحياة وإدراكها لفاجعتها ، إذ سقطت ، تحت وطأة الحياة ، من نعيم الحلم إلى قساوة الواقع.وبدلاً من أن تُعانقَ الحياة بالنّشوة جَعَلت تتوجّس منها وتَطْغى عليها همومها . لقد تولّت الأحلام ونَزحت إلى ما وراء تُخوم الواقع ، وأمست كذكرى جميلة في النّفس ، لا مقرّ لها في عالم النّاس وبين أحضان الحياة . فالطفل ، عندما

يَبْلُغ ويَنْمو ، يهاجر من عالمه الجميل ، من تخوم الطفولة الهانئة إلى عالم جديد ، موحش ، فيُعاني عذاب الفَشَل والفراق .

ثم يُرْدف الشاعر ، متسائلاً ، أيضاً :

أم أبْصَرَتْ عيَنْاك أشباح الكهولة في الغُيوم ؟

وهنا يَعود إلى مزواجة الهمُوم والغُيوم ، إذ تُطالعه فيها سورة الكهولة المُشرفة بالمرء على الهرم. فالشَّمس السّاطعة والأفق الجليُّ تقابل الطفولة والصِّبا في ذهنه، والشمس الشّاحبة القانطة بين جحافل الغُيوم تُقابل الكهولة . فهذه الفتاة لا تعاني ، إذن ، همّاً طارئاً في كسب رزق أو فراق حبيب ، بل همّاً ملازماً هو همُّ الوجود وشعورها بالأسر والعبودية في حتميّته النّازعة بها إلى الزّوال.فالمرء العاديّيَنْتظر إلى الغيوم ، فيراها على حقيقة واقعها ، أي غيوماً ، أما الرُّومنسي ، فيبصر فيها هموماً ، أو تطالعه ، عبرها ، ملامح الكهولة والهرم . ولعظم ما مُنيَت به تلك الفتاة من سويداء ، تراها تتوقع الشُّؤم وتتوجَّس من قدوم اللّيل ، خائفة أن يقبل عليها ، منطفىء الأحداق بلا نجوم :

أم خِفت أن يأتي الدُّجى الجاني ، ولا تأتي النُّجوم

والدُّجى هنا هو الهرم الّذي تَخْشى منه حالة اليأس المُطبق . لا تتلألأ فيه نجوم الأمل . فهذه الفتاة تتفكّر بواقعها ونهاية مطافها مع ذاتها ومع الحياة ، وقد افتقدت الرَّجاء والخلاص ، فجعلت مظاهر الوجود تطالعها بصور الرُّعب والفاحمة كجدران مغارة قاتمة .

٣ – بين صباح العمر ومسائه : ويَسْتطرد الشّاعر ، مقابلاً بين ما كانت عليه في مطلع عمرها وما استحالت إليه بقوله :

هذي الهواجس لم تَكُنْ مَرسومةً في مُقلتيك
فلقد رأيتك في الضُّحى ورأيته في وجنتيك
لكن وجدتك في المساء وضعت رأسك في يديك

وجلست في عينيك ألغازٌ وفي النَّفس اكتئاب
مثل اكتئاب الشّاردين
سلمى .. بماذا تُفكّرين

لقد كانت ، في مطلع عهدها بالعمر ، متألقة كالفَجْر ، ينعكس على وجهها حبوراً وإقبالاً وتفاؤلاً . إلاّ أنها ، عندما واجهت المساء ، اي الكهولة عرتها الهواجس وانحَنَتْ مُفكّرةً ، حائرة . فماذا يَعْني ذلك كلّه ؟

يقصد الشّاعر إلى ان الانسان يكون سعيداً ، عندما يحيا حياته ، يقتصر على حدود الحاضر فيها ، دون أن يتمثّل شبح المستقبل . وهو إذ يُحْدق به يتولاّه الرُّعبُ، إذ ان غد الانسان ، أيا كانت حاله ، هو واحد ، متماثل ، هو غد الموت . ولقد ساءلها الشّاعر مُلْحفاً ، مكرِّراً ، « سلمى بماذا تفكرين » ؟ وهو يدرك أنها تفكّر بنهاية مآلها ، بتجارة آمالها وشعورها بالخسارة المُحْدقة ، المحتّمة .

وهذا المقطع يَشْتمل على صورتين متناقضتين : صورة الفتاة في مقتبل عمرها ، وهي صورة ضاحكة ، يَسْطَعُ فيها الحسن وصورة أمرأة كهلة ، مربدّة القسمات ، باهتة العينَيْن ، تغمرها الحيرة والألغاز . وهاتان تقابلان مرحلتين من مراحل النّهار ، اي مرحلتين من مراحل الزّمن : الضُّحى والمساء . فحياة الانسان كحياة النّهار . وهنا تحضرنا ، أيضاً، قصيدة التمثال لشارل بودلير ،وهو تمثالامرأة ذو وجهين ، أحدهما ضاحك ، متألّق والثّاني شاحب ، مُتَعبِّس . وقدساءل الشّاعر التمثال عنْ سرِّ بكاء تلك المرأة وتفجّعها ، فاذا هو يجيب : « إنها تبكي لأنها وجدت » . ولعل سلمى التي يخاطبها أبو ماضي قد تجيب بمثل ما أجاب به التّمثال : « إنّني أضع رأسي بين يديَّ وأجلس وفي عينيَّ ألغاز لأنني أحيا ولأنني لا أفهم سرَّ حياتي وغايتها ولأنني خائفة وجلة ممّا يقبل به عليَّ الغد » .

إلا ان الشّاعر لا يدعها تُجيب بذاتها ، بل يتولّى الجواب عنها ، متسائلاً :
بالأرض كيف هوت عروش النُّور عن هضباتها
أم بالمروج الخضر ، ساد الصَّمْتُ في جنباتها

أَم بالعصافير الّتي تأوى إلى وكناتها
أَم بالمسا ؟ .

والشّاعر يمثل النُّور وكأنّ له عرشاً ، أي أنه ملك يتألق التاج على رأسه ، ويشمُخُ به عنفوانه وكبرياؤه ، وكأن الارض مزهوّة مفاخرة به ، حتى إذا قدم المساءُ ،إنهار سلطان الضِّياء وسقطت مملكة الأرض وشاهدت مثل انهيارها.والصورة عميقة الإيحاء، لا حدّ لها ، وهي توهم بان مهرجان الضِّياء قد انتهى وان تجلِّي الأرض والحياة قد كسف وزال وان في المساء شيئاً الوحشة التي توحي بها بقايا منالمحافل والأعياد أو انقاض ملك عظيم تناثرت أشلاؤه .

إلا ان لهذه الصورة بُعداً أعمق في وجدان الشّاعر ، فعروش النُّور ترمز إلى زهوة الشباب ومجده وكبريائه وقيامه من أرض الحياة على عرش العافية والتفاؤل والقوّة ، حتى إذا أزفت ساعته وتولى عهده ، ألفى الانسان ذاته مفجوعاً بفاجعة من يَفْقدُ عرشاً يتمجّد وينْعم به . لقد خلع عن عرش الحياة ، ونبذ وأهمل وأوشك أن يلج إلى كهف الهرم المطبق الجدار .

لقد كان الضياء ، أي الشّباب فرحاً بذاته ومثيراً للفرح في أرجاء الطبيعة ، أي في أرجاء الحياة . فالمروج كانت ملأى به وبالأغاريد ، وقد غشيها الصَّمت الشبيه بصمت العدم ، والعصافير لم تعد تطرب وترقص رقصة النشوة في تنقّلها وطيرانها ، بل إنّها تعْدو مسرعة ، هي الأخرى ، إلى أعشاشها ، فكأنها تخشى أن تلحق بها جحافل اللّيل .

ومنذ أن تساءل الشّاعر: «أم بالمسا» تبدلّت الحالة النَّفسيَّة في تجربته، و بعد أن كانت سلبيَّة تظهر الوجه الفاجع للحياة ، غدت إيجابيّة ، تكشف عن حكمتها العميقة وأسرارها الهاجعة :

أم بالمسا ؟ إن المسا يُخفي المدائن والقرى
والكوخ والصّرح المكين ، والشّوك مثل الياسمين.

فالشاعر يُعزّي تلك الفتاة عن أساها بالقول إن المساء ناموس عام من نواميس الطبيعة تخضع له الأشياء والأحياء وتتساوى بين يديه وفي رحمه المظلمة الهادئة . إنه يُعزّيها عزاء المساواة في المصيبة الجامعة . فالمساء ، إذ يقبل يغمر المدينة والقرية ، فيُعفّي على أُبهة المدينة وعُنجهيتها ويساوي بينها وبين القرية المتواضعة . وقد ترمز المدينة والقرية ، هنا ، الى ما هو أنأى من دلالتهما الظاهرة ، إلى القوي والثري والعظيم الذي يساوي المساء بين كُلٍّ منهم والضّعيف والفقير والحقير . ومثل ذلك الكوخ والصّرح المكين . إذ يرمز الأول الى الصِّغر والهوان ، والثاني الى القوة والتفوّق . والمساء يلمّ ، كذلك ، بالشّوك والياسمين ، اي بالقبح والجمال ، بالشّر والخير ، ويساوي بينهما . فالمساء هو المساواة المطلقة التي لا ينجو منها ناج . ولعلّ النابغة أشار الى مثل ذلك في قوله :

وإنك كالليّل الذي هو مدركـــــي   وان خلْتُ أن المنتأى عنك واســع

٤ ـ **اظهار فضائل الليل** : فالمساء أو الليل لا يجنُّها هي وحدها ولا إرادة نافذة لها عليه ولا قبل لها بتعديل أمره أو تبديله ولا مندوحة لها إلا أن تقبل به ، متعزّية بأنها تتقبّل المصير الذي يعانيه سائر الناس :

لا فَرْقَ عندَ الليْل بَين النّهـــر والمُسْتَنْقَع

إن الجمال يغيبُ قبل القُبح ، تحت البُرقـع

فماذا تعني مساواة الليل بين النهر والمستنقع والفرح والطّرح والجمال والقبح ؟ إنها تعني السلام والهدوء والسكينة إذ يدرك المرء أن ما يتفاضل به أبناءُ النهار لا وجود له في أحضان الليل . وكأنّه يدعو الأنسان بذلك الى الاتّعاظ وتمثّل ما سوف تؤول إليه أحواله وما يتفاخر ويتعاظم به . فليل الهرم سيغشاها وسيُطبق عليها ويتساوى في ظلمة قبره . القوي والضّعيف ، العظيم والحقير ، الشوك والياسمين والكوخ والقصر . تلك هي فضيلة الليل ، يُودي بكل ما ترتفع هامته ، في النهار ويجسّد نهاية مطاف الأشياء .

ومع ذلك كُلِّه ، فإن اللّيل فضائل أُخرى :

لكن لماذا تجزعين على النّهار ؟ وللدُّجى
أحلامه ورغائبه
وسماؤه وكواكبـه

إن كان قد ستّر البلاد : سهولها ووعورها
لم يَسلُب الزَّهر الأريج ولا المياه خريرها
كلاً ! وما منع النّسائم في الفضاء مصيرهـا
ما زال في الورق الحفيف ، وفي الصَّبا أنفاسها
والعندليب صداحه
لا ظفره وجناحــه .

فالليل يقضي على الظاهر المتألّق من الأشياء ، ولكنه لا يأتي عليها ولا يُجهز على حقيقتها وجوهرها . فإذا لم نشاهد الزَّهر ، فإننا نستنشق عبيره وعطره . لقد غشيَ جماله، لكن أريجه ما زال يتضوَّع إلينا ، يحمل لنا منه رسالة الشّذا ويدعونا نُبْصر بحدقة النفس ، بدلا من حدقة البصر . وهكذا ، فإنّ الهرم، قد يأتي على جمال الانسان لكنه لا يُخمد جذوة الخير فيه وأريج المحبّة . وعبر مظاهر الهرم الذي تجلّله تبقى إنسانيّته كشذا لطيف يتضوَّع منه الى الآخرين، كما يتضوَّع شذا الليل من الأزهار . وكذلك المياه ، فهي لا تزال ترسل ترنيمة الخرير،ليترّنح بها قلب الليل ، ولم تزل النسائم تعبر في فضائه ، محيية ً أنفاسه ، مداعبة ً محيّاه . فالليل يسلب الأشياء مظهرها ، من دون جوهرها .

وذاك كلُّه يُطلعنا على حكمة الحياة وحسن تقديرها لأقدار الأشياء والأحياء. فالنهار ليس نعمة والليل ليس نقمة ، بل ان كلا منهما يأتي بخير خاص به . والإنسان العاقل هو الذي يتفطّن الى أسرار الطبيعة ويقبل بها ويكشف الخير العميم الدائم الذي تنطوي عليه .

وبيّن أن الشاعر يحتشد ويتألّب ليُعزّي تلك الفتاة من يأس الوجود والسّأم

والخوف . وكلّ ما ذكره بشأن الليل كان سبيلا لإقناعها بالفرح والرضا بواقع الوجود . فهو جميل ، حكيم ، مُتجدِّد . وبذلك تبرز لنا النّزعة التفاؤليّة في شعر أبي ماضي ، بخلاف سائر الرُّومنسيين الذين لا يجدون في هذا العالم إلا مفازة للرُّعب والسأم والهلاك . فالفتاة تمثل واقع الرومنسيين الذين ينظرون إلى الوجود نظرة واجفة ، سوداء ، والشاعر يُمثل الحكمة التأمليّة، شبه الصوفيّة التي تعاين الله وعنايته وعدالته وتستطلعها في كل مظهر من مظاهر الحياة . فهو يُبصر جمال الليل حيث لا يُبصره الآخرون ، ولا يجد فيه سبيلا لليأس والعَدم ، بل للخير والرّونق العميقين ، المكتومين .

٥ ـ **الدعوة إلى التّمتع بمباهج الحياة قبل الهرم** : ويعمد أبو ماضي ، إثر ذلك ، الى دعوة الفتاة أن تتمتّع بمباهج الحياة ، قبل أن تهرم ، وتتندّم على ما فات منها :

فاصغي الى صوت الجداول ، جاريات في السُّفوح
واستنشقي الأزهار في الجنّات ما دامت تَفُوح
وتمتّعي بالشّهب في الأفلاك ما دامت تَلوحْ
من قبل أن يأتي زمان كالضّباب أو الدّخـــان
لا تبصرين به الغدير
ولا يلذّ لك الخرير .

وفي الأبيات الثلاثة الأولى يكرّر دعوة واحدة في صور مُتباينة . ففي الأولى يدعوها إلى أن تتنصّت لخرير الجداول في السُّفوح . والدّعوة في ظاهرها رومنسيّة ، شعريّة ، إذ أن خرير الجداول لا يُجدي من يُصغي إليه ، لا يُبرئه من داء ولا يمنحه رزقاً ، ولا يُعيد له شباباً أو عافيةً . فهو قد يُؤنسه أو يثير فيه حالة من الطّرب العابر . إلا أن الرّومنسيّ في تقبُّله لمعنى الحياة تقبُّلا شعورياً ، لا يرى حرجاً في القول بأنّ التّنصُّت لخرير الجداول قد يُشكِّل غاية للحياة . فهؤلاء الرُّومنسيُّون يحيون بأرواحهم ويعانقون في الطبيعة أسراراً غريبة ، ويُعظِّمون ما لا عظمة له بالنسبة الى الانسان العاديّ .

إلا أنّ لهذا القول بُعداً آخر ، فالجدول الذي يُشير اليه قد لا يكون جدول مياه ،

بل إنه جدول الأيّام المنصبّ في نهر الحياة . وبذلك تغدو دعوته دعوةً وجُوديّة ، تفاؤليّة . فالماء الذي يجري في السّفوح ، مُترنّماً . إنما هو ماء الخير والخصب الذي تفيض به الحياةُ على ابنائها . فهو يحضُّها على أن تشاهد وجه الخير في الوجود ، أن تَتعظ بما يُقدّمه لها ، وألا تُشيح عنه لتتَمضَّغ همومها ووساوسها . فالوجود جميل ، ضاحك مترنّم ، يقدِّم للنفس والجسد خُوان الطبيعة ، فلنقبل عليه ، بدلا أن نقيم مناحةً على أطلاله .

وذكره للأزهار والشُّهب لا يعدو هذه الغاية . فالأزهار ترمز هنا الى الجمال الذي تقدّمه لنا الطبيعة والى الأريج واللون . أما الشهب ، فهي عين العناية الالهية ، بثّتها في ظلمة الليل لتُوحي لنا بأن الله لا يدعنا في الظلمة المطبقة ، بل إنّه يفتقدنا فيها ويعدنا بصباح الضوء الساطع ، الكامل .

وبصورة موجزة فان الشاعر يدعو سلمى الى أن تحيا في واقع الحاضر ، وألا تتبدّد في هموم المستقبل . فالغَدُ يَفترس الحاضر ، ويغشاه بالضّباب أو الدّخان ، أي بالوساوس واليأس ، إذ غد الانسان هو الهرم ، فالموت ، فاذا لم نَنعم بالحاضر ، سلبنا الغدُ قدرتنا على التّنعُّم والفرح بخيرات الوجود .

فالتجربة تتصل ، ظاهراً ، بالنفس والطبيعة ، لكنّها تُعبِّر ، ضمناً ، عن الزَّمن وتطوُّره ونزوعه بالانسان من نعيم الحياة الى جحيم الهرم والزَّوال . وما دام التغيُّر محتّماً كتعبير عن حركة الزمن ، فإنه يعتري المرء بالهموم ، إذ يُبصر غده في حاضره ، ويحيا في خاطره ، متعامياً عن الفرح بيومه المتعافي ، السعيد .

٦ ــ **الدعوة إلى الفرح والاستبشار** : وفي المقطع الثامن يُصرِّح الشاعر بدعوته في أفكار مباشرة ، لا تكسوها الكنايات ولا المجاز ، محولا الشعر الى نوع من الوعظ ، الصَّريح اللّهجة :

لتكن حياتك كُلّها أملاً جميلا طيّبــا
ولتملأ الأحلام نفسك في الكهولة والصّبــا

مثل الكواكب في السّماء وكالأزاهر في الرُّبا

ليكن بأمر الحبِّ قلبك عالماً في ذاته

أزهاره لا تَذبل

ونجومه لا تأفل

والبيتان الأوّلان لا يعدوان الدعوة المباشرة الى التفاؤل ، والامتناع عن اليأس في عهد الشباب ، كما في عهد الشيخوخة ، إلا أن الرُّومنسي لا يكفُّ عن نزعته ، إذ نراه يحثُّها على معانقة الأحلام والأمل ، أي أن تغشى واقع الحياة القاسي بغلالة الوهم ، أن تصدق عنه وتبدع من نفسها عالماً آخر ، له كواكبه الدائمة الضياء ، وأزهاره الدائمة التّفتُّح والعبير .

وبعد ، فإنّ هذه الدعوة الى التفاؤل لا تبدو ، في نهاية مطافها ، مقنعةً ، مُعزِّية ، بل أنها اقتصرت على التعزية الشعريّة التي تكاد ألا تستقيم في حدود الواقع الإنساني . فالزهور والنجوم التي يحتضنها الإنسان في نفسه ليست سوى نجوم رومنسيّة ، خياليّة لا طائل من دونها ، والمرء الذي يُعاني مأساة الزّمن الهارب ، المتسارع والذي تسعى به اللحظات إلى حتفه الأكيد ، قلمّا يطيب له أن يلهو بألهية الأحلام، فيما يبتلع العدم عمره ويشعر بأن قدميه تنزلقان الى هاويته المظلمة . واذا كان الشاعر حـراً في رؤيـاه للأشياء ، فهو مسؤول أمـام الحقيقة النهائيـة الفعليّة ، إذ أيّة جدوى من تألّبه واحتشاده لابداع المعاني ، فيما نحن نُلفيها ، في النهاية ، ولا رصيد لها في التجربة الانسانية الفعلية . واذ كانت دعوته تمنحـه بعض الجدارة والاستحقاق من النّاحيّة الخُلُقيّة ، فإنّ التجربة الشعرية لا تقيّم اخلاقياً ، بل فنيّاً وبالنسبة الى المعاناة الانسانيّة الفعليّة . فالمرء لا ينتصر على الموت بالأحلام والأوهام، وهو مسيّر بمسيره المحتوم،لا يُنجيه منه إلا إيمانه بالله الذي يحتضن العالم براحته الخفيّة الظاهرة والذي نُبعث بين أحضانه في حياة لا يُنغّصها الزّوال ولا ولا تعترينا فيها هموم الهرم والتغيُّر . ولو أوفى الشاعر الى الله في نهاية مطافه مع التجربة لكان مضمونه أشدّ صموداً،أو لو أنه دعا الانسان الى مواجهة مصيره

بإرادته كالرّواقيين أو لو انتهى الى العبث ، لكانت دعوته أعمق إنسانيّة وأقلّ رومنسيّة أي توهّماً وانثيالاً عاطفياً فاقد المبرّر .

ولا يَشفع بذلك كله قوله في المقطع الأخير :

مات النهار ابن الصّباح ، فلا تقولي كيف ماتْ
إن التّأمل في الحياة يزيد آلام الحياة ...
فدعي الكآبة والأسى واسترجعي مرح الفتاة

فالشاعر يُدرك أن الصّباح يُولد ليموت ، وأنّه والج في دوّامة العبث التي تدوّم على أعناق العباد . إلا أنه ، مع ذلك ، يدعوها الى الامتناع عن التفكير في الحياة لئلا تتضاعف آلامها . فهل أن المرء قادر على الامتناع عن التفكير ، وأيّة جدوى من حياته إذا لم يتأمل فيها . فالشاعر يتناقض . فبعد أن كان يحثّها على التّنصُّت لترانيم الطبيعة والفرح في أرجائها والتأمل بحكمتها ، نجده ، في النهاية ، وكأنه شعر بأن كلّ ما قدّم ذكره لم يكن ذا جدوى واقناع ، فاقتصر من ذلك كله على التّنعُّم بالحياة ، من دون تفكير فيها .

وأبو ماضي شاعر متفائل ، متأمِّل ، إلا أنه لم يكن يصدر عن رؤيا عامة للمصير البشريّ ، تمكّن لتجربته وتُوغل فيها . وشعره أدنى الى التأملات الجميلة التي تتهافت عندما نسلِّط عليها أضواء الحقيقة وهو يُطْعم الانسان خبز التفاؤل ، لكنه يلفيه في النهاية ، وقد بات جائعاً ، متضوِّراً .

الطبائع الفنية :

أولا : وظيفة الانفعال والعقل والخيال : تولّد الانفعال في هذه القصيدة ، في نقطة انطلاقه الأولى ، من مشهد المساء المتراكض الغيوم ومشهد الفتاة الواجمة ، اليائسة ، فحرَّك العقل بالتساؤل ، دون أن يخضع له ، ويستحيل إلى دراسة منطقيّة باردة . وهذه العلاقة الوثيقة بين الانفعال والعقل حوّلت التجربة إلى مجموعة من التأمُّلات والتساؤلات الممضّة ، الحائرة ، لم ينصرف فيها الشاعر الى ترهات الغلو .

فالشاعر يعتري المشهد بانفعاله ، ثم يرفده بعقله ، لكنه ليس ذلك العقل المتمالك لروعه ، المتفرّس في الأشياء بلامبالاة ، بل إنه يعاني وقعها وتتحد فيه الذات بموضوعها بحيث يغدو عقلا انفعالياً وجدانيـاً . وهو الذي مكّن للتجربة واستطلع المعاني المضمرة في المظاهر ، وأضاء للإنفعال أحداقه ، وجعله يُبصر وينفذ ويتّئد ويتعادل ، حتى ليُمكننا القول ان حركة التجربة تمّت في معادلة متوازنة من حرارة الانفعال ورصانة العقل . وقد يبدو الشاعر خلال هذه القصيدة ، في صورة تماثل الصورة التي رسمها للفتاة بقوله :

لكن رأيتك في المساء وضعت رأسك في يديك

وجلست في عينيك ألغازٌ وفي النفس اكتئاب

والرأس يرمز هنا الى العقل المتفكّر ، المنفعل ، في آن معاً ، هو الذي يعمّق الانفعالات ويتعمّق بها .

أما **الخيال** ، فقد كان يحلّ في الانفعال والعقل ، جميعاً ، ويؤدّي لهما الصّور النفسيّة والحسيّة . حيناً ينقل من العالم الخارجي ويقع تحت وطأته ، وحيناً آخر من العالم الداخلي ، فتستحيل صورة الى رؤى ، وربّما خفَتَت وتلاشى فتبرز ، عندئذ ، الأفكار بسورها العارية ، المباشرة .

ثانياً : طبائع الصّورة :

أ ـ **الصورة الحسيّة ذات المَرمى النفسيّ** : ونفهم بهذا النّوع من الصّور ، أن يقتبس الشاعر من الطبيعة بعض المظاهر الواقعيّة، يلتقطها ويختارها بحدسه وانفعاله، وان كانت تبدو ، ظاهراً ، وكأنّها صور فعليّة ، حسيّة . مثال ذلك :

ـ **السُّحب تركض في الفضاء الرَّحب ركضَ الخائفين** : فالشاعر ينمي الرّكض والخوف الى الغيوم ، باسلوب تشبيهيّ يقوم على المقارنة والتأويل . إلا أن النزعة الحسيّة النفسيّة في الصورة لا تشخص في المعادلة التشبيهيّة الواعية ، بل في رسم مشهد الغيوم واستحضاره للتدليل من خلال المظاهر الخارجيّة على الهواجس

الداخليّة . فالغيوم لا تمثّل ذاتها هنا . بل ترمز الى حالة في نفس الشاعر أو في نفس تلك الفتاة البائسة . ولقد دنا أبو ماضي في ذلك الى الشعراء المعاصرين الذين يتوسلون نتفاً ونبذاً من المظاهر الخارجيّة للايحاء بالتجارب المدلهمّة في التجارب الداخليّـــة .

ــ **والشمس تبدو خلفها صفراء، عاصبة الجبين**: والشمس ذات دلالة مضاعفة، هنا ، أيضاً، إذ تشير الى شمس الأفق وشمس الحياة .

ــ **والبحر ساج ، صامت ، فيه خشوع الزّاهدين** : والبحر يشير ، كذلك ، الى بحر الماء والى بحر الحياة المخيّم عليه سكون الوحشة واليأس .

ــ **أم خفت أن يأتي الدُّجى الجاني ولا تأتي النُّجوم** : وقد أناط بالدّجى معنى الهرم وبالنجوم معنى الأمل .

ولا تعدو معظم أبيات القصيدة هذه النزعة بحيث يستحيل علينا أن نميّز بين الظاهرة التي تقتصر دلالتها على معناها الشائع والتي تتبطّن بدلالة نفسيّة ، أعمق . فعروش النور ، والمروج الخضر والعصافير والمسا الذي يُخفي المدائن والكوخ والشوك والياسمين والنهر والمستنقع والزّهر والمياه والنسائم والورق والحفيف والعندليب، والجداول والشهب والضّباب والدُّخان ، هذه كلها مظاهر مستمدّة ومقتبسة من الطبيعة ؛ لكنها تُضمر دلالة واضحةً ؛ غامضةً على أحوال نفسيّة ومعانٍ فكريّة . وإذا كانت هذه النزعة شائعة في الأدب الرُّومنسيّ ، فانهـــا تصدرُ عند أبي ماضي عن مبدأ عام يوحّد فيه بين الطبيعة الميتة أو الحيّة في العالم الخارجي وطبيعة النفس وميولها ونزعاتها في العالم الباطنيّ . إلا أن ذلك كله لا يبلغ عند الشاعر حدّ الرّمز لأنه يتناول من تلك المظاهر العلائق الشائعة بينها وبين النفس . وقد تدنو الى الكناية ، ولكنها أعمق منها ايحاءً لأنها لا تتخذ المشهد الخارجي في مدلوله الثابت ، الواضح ، المستقر ، بل في مدلوله الايحائي النفسي .

الفرق بين الكناية والصورة النفسيّة : ولكي نمثل على الفرق بين الكناية والصورة النفسيّة ، نؤدّي المثلين التاليين في قوله :

– فاصغي الى صوت الجداول ، جاريات في السفوح
واستنشقي الأزهار في الجنّات ، ما دامت تفوح

وقوله :

لكن رأيتك في المساء وضعت رأسك في يديك .

فصوت الجداول وعطر الأزهار في المثل الأول لا يقتصر على دلالة واحدة ، لأنه لم يتناول منه ظاهره وما قد ينطوي عليه من دلالة مباشرة . بل إنه توسّله كأداة إيحاء نفسيّ غامض ، مُتعدِّد الاحتمالات والأبعاد . أمّا قوله : «وضعت رأسك في يديك»، فيقف عند حدود الكناية لأنه ذو دلالة واحدة ، لا تتسع لأي احتمال آخر . فوضع الرّأس بين اليدين ، هو كناية عن التفكير والهمّ .

ب – **الصورة النفسيّة** : ونشير بها الى ذلك النوع من التصوير الذي لا وجود فعلياً له في العالم الخارجي . بل ان الشاعر يستعير فيه من المظاهر الخارجيّة مشهداً بالحدس والرؤيا، فيبصر من خلاله عواطفه ومعاناته . وهذه الصورة تفيض عن الخيال المبدع الخالق ، الرّائي . كقوله :

– **والشمس تبدو خلفها ، صفراء ، عاصبة الجبين** : فأيٌّ منا يشاهد جبين الشمس . أو العصابة التي تعصب بها . «فالشمس العاصبة الجبين» لا وجودَ فعليّاً لها . وإنما الشاعر هو الذي ابتدعها ابداعاً بخلق من لدنه . وهي أعمق إيحاءً من الشّمس الساطعة ، المتألقة . لقد جسّد الشاعر من خلالها حالة القنوط والسواد في النفس، فاستعار الشمس لأنها رمز للحياة وجعل لها عصابة سوداء تعبّر عن الحداد والبؤس. فهذه الصورة ليست نقليّة. بل تجسيديّة . أدركها الخيال وأهداه اليها الانفعال المرتبط بوشائج حميمة مع مظاهر العالم الخارجيّ.

– **أم أبصرت عيناك أشباح الكهولة في التخوم** : فالشاعر يُنمي الى الكهولة شكل الشّبح . وهي لا شكل لها ، وذلك بالفعل النفسي والرّؤيا الداخليّة .

– **بالأرض كيف هوَتْ عروش النور عن هضباتها** : وليس للنّور عرش .

وانما الشاعر هو الذي اشتقّ ذلك من شعوره بأن مظهر النور يوحي بالكبرياء .

بين الاستعارة والصُّورة النفسيّة : لو أردنا أن نحمل الصور السابقة على محمل الاستعارة ، لما وجدنا صعوبة في ذلك ، وهي لا تعدو أن تكون استعارات ذات طابع خاص . ففي الشمس العاصبة الجبين استعار مشهد المرأة الحزينة، المعصوبة الجبين بعصبة السواد ، متكنيّاً عن الحزن والأسى . وفي « أشباح الكهولة » ، استعار للهموم صورة الشبح وصورة العرش للنور في المثل الأخير ، إلا أنه لم يقم وجه الشبه على حقيقة مبذولة ، بل إنه أبصر ذلك في حدود خيال مبدع ، راءٍ كاشفاً العلاقات الغامضة بين أحوال النَّفس وطبائع المظاهر الخارجيّة . وبذلك استحالت الاستعارة الى رؤيا تقبض على أرواح الحقائق . وقد تجلّى ذلك خاصة في صورة العرش التي نماها الى النور ، مستشفاً من خلاله معنى الكبرياء .

اسلوب العرض والتساؤل والاستنتاج : ويجري الشاعر في المقطعين الأولين على اسلوب العرض والتساؤل . فهو يعرض صورة للطبيعة ولتلك المرأة ، ثم يتساءل عن اسبابها وبواعثها ، ذاكراً أحلام الطفولة وأشباح الكهولة والدجى الذي لا نجوم له ، وفي المقطع الثالث يعرض لأمر هواجسها ثم يتساءل بها من خلال الأرض والمروج والعصافير ، ويخلص من ذلك كله الى القول :

لا فرق عند اللّيل بين النّهر والمستنقع ...

وهذا السِّياق ينمُّ عن النّزعة التأمليّة التي ترتقي من المظاهر الى الخواطر، ممثلة وقع العالم الخارجي ومكتشفة لمعانيه وما إليها .

طبائع التشبيه : قلّما يقف الرومنسيُّون عند حدود التشبيه الحسي القائم على معادلة واضحة الأطراف ، بل إنه لينطوي ، غالباً، على نزعة الاستقراء والاستطلاع . ونقع في هذه القصيدة على التشابيه التالية :

— **السحب تركض في الفضاء الرَّحب ركض الخائفين** : ولقد شبّه السُّحب

عدوها بمن يعدو خائفاً ووجه الشبه استقرائي ، تعليليّ ، أضفى به على السحب صفة تماثل صفة الانسان لنزوعه في تاويلها منزعاً نفسياً .

ـ **والبحر ساج ، صامت فيه خشوع الزّاهدين** : وقد شبّه صمت البحر بخشوع الزُّهاد، صادراً عن نزعة مماثلة للنزعة السابقة اذ استطلع الزّهد في صمت البحر، خالعاً عليه صفة انسانيّة . ولقد اسقط أداة التشبيه ونما الزّهد مباشرة الى البحر، ممّا أضعف المقارنة التشبيهيّة ووحّد بين واقع البحر وواقع الزهّاد . وذلك أدنى الى السويّة الفنيّة ، كما قدّمنا في مقدّمات الكتاب .

ـ **فلقد رأيتك في الضُّحى ورأيته في مقلتيك** : وقد قرن بين الضّحى والصِّبا في الجمال بنوع من النزعة البديعيّة ، الفاقدة البداهة . والتشبيه متداول ، مأثور .

ـ **وجلست في عينيك ألغاز وفي النفس اكتئاب مثل اكتئاب الشاردين** :

ولقد أسفرت النزعة التشبيهيّة في هذا البيت بأداته المباشرة « مثل » وجاء المشبّه به واهياً ، ضعيف الدلالة إذ ان الشرود لا ينطوي على كآبة عميقة . ومقارنة حزنها به يُضعفه وغاية الشاعر أن يضاعفه . ومثل هذه التشابيه تميل بالشّعر الى التوضيح بدلا من الايحاء والتلميح .

ـ **والشّوك مثل الياسمين** : وقد جاء التشبيه ، هنا ، بمعنى العطف في عبارة أدنى الى العاميّة، وان كان مضمون التشبيه عميقاً ، جميلا ، من التوحيد بين مصير الشّوك والياسمين .

ـ **يخفي ابتسامات الطروب كأدمع المتوجّع** : وينطوي التشبيه ، هنا ، على معنى المساواة في محاولة للتوحيد بين المتناقضات في الوجود .

ـ **من قبل أن يأتي زمان كالضباب أو الدخان** : والمشبّه ، هنا ، هو الزّمان والمشبّه به هو الضباب والدّخان ، وهما لا يؤدّيان معناهما الواضح المباشر

بل يبدوان وكأنهما كناية عن القنوط والشُّحوب – وذلك كله يضفي على التشبيه بصفة الشعرية .

– **مثل الكواكب في السما وكالأزاهر في الرّبا** : وقد شبّه حياة المرأة بالكواكب والازاهر في تشبيه تمثيلي ينطوي على معنى الكناية للتدليل على الفرح .

خلاصة حول طابع التشبيه : يتبيّن لنا ان التشبيه ينطوي على الخصائص التاليـة :

أ – أنه لا يعتمد المقابلة والابانة ، بل يفيد الايحاء .

ب – إن المشبّه به ، يرد ، غالباً ، نفسياً ، أو بشكل كناية ترمز الى حالة نفسيّة .

جـ – أنه أضفى على المشبّه عمقاً وبعداً في الرؤيا من قيامه على الاستقراء والاستكشاف في ضمير المظاهر وبواطنها .

د – أن الشاعر كان يقصر فيه عن الرّمز الذي يعثر على الحقائق بذاتها ، من دون مقابلة أو تأويل ، كما نجد عند الشعراء الذين يعبّرون بالرؤيا النافذة بدلا من التأويل والتعليل .

هـ – انه كان يميل فيه ، أحياناً ، الى نوع من التكثيف البديعي أو يسفّ الى مشبّه به يضاءل من معنى المشبّه كما في تمثيل كآبتها بكآبة الشاردين .

سائر طابع الاسلوب :

أ – **الاستفهام** : وهو حركة بيانيّة تُعبّر عن واقع نفسيّ أو فكري ، ينمّ عن اللّبس والحيرة ، أو عن الإلحاف والإلحاح ، وهو يُبعد التجربة عن السّرد والملل والرتابة . وقد كثر التساؤل في هذه القصيدة لنزوعها منزعاً تأمليّاً ، تساؤلياً ، مثال ذلك :

– **سلمى ... بماذا تفكرين** ، سلمى بماذا تحلمين؟ وهذا التساؤل جاء كنتيجة

للأفكار التي عرضت في الأبيات السابقة، وقد أفصح عن حيرة الشاعر وعن اغراق تلك الفتاة في همومها .

— **أرأيت أحلام الطفولة تختفي خلف التّخوم** : وقد ألمّ بالتساؤل ، هنا ، من خلال الهمزة في نزعة تفصيليّة تجسِّد الحيرة والظّن .

— **أم أبصرت عيناك — .. أم خفت ؟** وبذلك شمل الاستفهام المقطع الثاني بكامله . نازعاً بالقصيدة من اسلوب العرض والتقرير الى اسلوب التساؤل الذي يضاعف المعنى من خلال تكرار صيغه الصرفيّة المباشرة . ولقد استحالت هذه الصيغة الصرفية ، هنا ، الى صيغة ؛ بيانيّة ، بلاغيّة ، توسّلها الشاعر كالاستعارة والرّمز لتعميق المعنى ومضاعفة وقعه في النفس .

— **سلمى بماذا تفكرين ؟ بالأرض .. أم بالمروج ، أم بالعصافير ، أم بالمسا ؟** وقد تكرّر الاستفهام في هذا المقطع ، أيضاً معبِّراً عن مرحلة جديدة من مراحل التجربة انتقل بها الشاعر عن التساؤل عن العالم الداخلي الى التساؤل عن العالم الخارجيِّ . وقد نمّ تكراره عن حيرة الشاعر وعن خواطره المتعدّدة ، كما أنه مكّن له في النزعة التفصيليّة .

— **لكن لماذا تجزعين على النهار ؟** والتساؤل هنا أفاد التفريع والتعجّب والاقناع في آن معاً .

خلاصة حول طبائع الاستفهام : أ — ألمّ به الشاعر مدفوعاً بطبيعة التجربة التي عاناها . وذلك يدلّنا على أن طبائع الاسلوب تتأثر بطبيعة المضمون . فإذا كان يعبّر عن حالة من اللّبس والحيرة كثُر فيه التّساؤل في صيغته المباشرة . وكأن صيغ الاستفهام كالأمر والتمني وسائر الاساليب الانشائيّة ، جاءت ، أصلا ، لتعبِّر عن أحوال ملازمة للنفس البشريّة في ترجِّحها بين الحيرة والأمل والرّجاء ، وفي لهفتها وتوقها وما الى ذلك ، فلا مندوحة للشاعر عنه .فهو من الأساليب الأساسيّة التي فاضت عن النفس البشرية المتقلِّبة بين أحوال شتى في الوجود .

ب — توسّله الشاعر في هذه المقطوعة بالذات وألحف به إذ أنّه عبّر عن أحوال

متباينة ، محاولا الاستطلاع والاقناع ، يسأل ثم يجيب وسؤاله وجوابه ، جميعاً ، كانا أداة لتمثيل آرائه والتعبير عنها .

ج — أسرف به في بعض المقاطع وكرّره مما ضاعف المعنى ، وان كان قد اعترى العبارة ببعض التكرار والرّتابة .

ب — **صيغة الأمر ودلالتها البيانيّة** : اكثر الشاعر من هذه الصيغة في المقاطع الثلاثة الأخيرة عندما مال الى النّزعة التفاؤليّة وعندما تحوّل من التشاؤل الى الارشاد والتعليم . فهذه الصّيغة مستمدّة ، إذن ، من طبيعة التجربة كصيغة الاستفهام ، ونراها في قوله :

— **فاصغي** الى صوت الجداول — **واستنشقي** الأزهار — **وتمتّعي** بالشهب — **لتكن** حياتك ولتملأ الأحلام — **ليكن** بأمر الحب — **فلا تقولي** كيف مات — **فدعي** الكآبة **واسترجعي** مرح الفتاة —.

ولعلّ تكرار هذه العبارة في مثل هذه الصّيغ أضفى على القصيدة صفة شبيهة بصفة الوعي النثري . فهو يُعبّر عن حكم عقلي أو وجداني ، والحكم والأمر ينطويان على وعي ثابت واقع في حدود النثر .

ج — **بعض التقرير** : وهو تعبير يخفت فيه الانفعال ويتحوّل الاسلوب الى الى نوع من العرض للوقائع ، كقوله :

— أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد إنّما أظلالها في ناظريك ، تنم يا سلمى عليك .

— أم بالمروج الخضر ساد الصّمت في جنباتها — أم بالعصافير التي تعدو إلى وكناتها .

نموذج من النقد الحديث

الحركة والسكون

لعمر فاخوري

النّص : يغلب على الرّأي أن أبا الطّيّب ، بعد ان ملأ الدّنيا وشغل النّاس خلال عشرة قرون كاملة ، سيُجَشّم عصرنا ، أيضاً ، ما لا طاقة له به ، فلن يفتأ يطرح عليه ضروباً من الأحاجي ، وليس ثمة ما يُؤذن بأن لهذا الأمر نهاية . وكأني بالمتنبّي لم يكتفِ بالنُّحاة والصرفيين، وعلماءِ اللّغة والبيانيّين، يُغيرون على ديوانه متزاحمين بالمَناكب ، ليُمعنوا فيه شرحاً أو تشريحاً ، كأنّ شعرَه مومياءُ عجيبةُ وقعت في أيدي أثريين غلاظ الأكباد ، لا يقرُّ لهم قرار حتى يكشفُوا عن سرّ خلودها وبقاء روعتها على الأيّام ، فقد أصبح شعر المتنبّي ، في هذا الزمن ، يتَطلّب ، على ما نرى ، طبقةً جديدة من أهل الاختصاص .

كان أبو الطيب دون الخامسة والعشرين من عمره لمّا اتّصل ، في مدينة منبج ، من أعمال حلَب ، بأميرين من آل بُحتر ، لا يُذكرهما التّاريخ بخير أو شرّ ، لو لم يَنْعم الشّاعر عليهما، وهو يسأل نوالاً ، بثلاث قصائد في المديح ، ليست من عيون شعره ، رغم انطباعها بذلك الطابع الخاص الذي لا يَغيب عنا ولا يَشْتَبه علينا ، كيفما قلّبنا الطّرف في ديوانه .

ومطلع احدى القصائد الثّلاث :

أريقُكِ ، أم مَاءُ الغَمَامَةِ ، أم خَمْرُ ؟

ولا يعنينا من أبياتها الا بيت واحد ، بل شطر من بيت ، يصف فيه المتنبّي

محبوبته «النّظرية» التي يقضي العرف الشعري ان يتغزّل بها في فاتحة القصيدة وهو قوله :

تَنَاهى سُكُونُ الحُسْنِ في حَرَكَاتِهَا ..

فهنا أُحْجِية من الأحاجي . لا يُجْدينا في حلّها نَحْوُ النُّحاة أو بيان البيانيين أو فقه اللّغويين ، لأنّها في غنىً عن هولاء ، جميعاً . ومن الإنصاف أن يُبَادر الى القول إن واحداً منهم لم يجرّب حلّ هذا اللّغز من المَنْظوم ، بغير تحويله الى جملة نثرية ، فمرُّوا به مرَّ الكرام ، حين لم تَسْتَوْقِفْهُم فيه نادرة نحويّة أو لُغَويّة ، ولا مسألة صرفيّة أو بيانيّة ، ممّا جرَتْ العادةُ أن يُعيرُوه نظراً واهتماماً ، حتّى ولا لفظة غريبة ، يتكلّفون مشقّة إبدالها بلفظة أُخرى ، تكون أقرب تناولاً وأكثر تَدَاولاً : لقد أعياهم هذا المعنى بساطةً ووضوحاً . فكأنه بيت من الشّعر لا يكَرّم نفسه .

يقول الحكيم الفرنسي آلن في كتابه (نظام الفنون الجميلة) ما ترجمته : « إن الوجه المليح أو الحَسَن يُنْبِىءُ عن طمانينة – أوسكون – الأشياء ، جميعاً ، حتّى في حالة الاختلال – أو الحركة العارضة». وهو يَبْني على هذه النظريّة، وما يتفرّع عنها ، من الآراء في الجمال وعلاقته بالحركة والسّكون ، في الهيئات والأجسام الطّبيعية ، ثم فنّ الرّسم والنّقش اللّذين يمثّلان الأجسام والهيئات ، وكلّ فنّ منهما بمادّته وأداته، فصولاً مُسْهبة، تُفْسح للنّظر آفاقاً مترامية الأطراف . هنا ، أيضاً ، حديث ، والحديث شُجُون ، عن « سُكُون الحسن في الحركات وتناهيه فيها » ، على نحو ما نراه في نظم المتنبي . فلم يَكُ من قبيل التّحذْلُق ، اذن ، ادّعاؤنا ، باديءَ ذي بَدْءٍ ، أن ذلك الشعر أصبح ، في هذا الزمن ، يتَطَلّب صنفاً آخر من ذوي الاختصاص، ونحن نعني فريقاً من أهل الدّراية غير علماء اللّغة وأصحاب البيان الّذين وَفَّوه ، من هذه النّاحية ، في العصور الخالية ، قسطه وزيادة . ونحسب أن قد آنَ للشّعر أن يفصل عن علوم اللّغة – ألَمّا يبلغ الفطام –؟ ليُنْظَم نهائيّاً في سلك الفنون الجميلة من الرّسم الى الرّقص ، فالموسيقى بين أهله الأدنين – أو ليؤذَن لنا ، على الأقل ، أن نستضيء في دراسة

الشّعر منشئه وجوهره وغايته بأنوار تلك الفنون ، فلن نابث طويلا حتّى نرى أنه ليس منها في الصميم فحسب بل هو فوق ذلك أشرفها مقاماً وأصعبها مراساً وأبعدها وأقربها ، في وقت معاً . من الكمال .

يقول صاحب نظام الفنون : (بالسّاكن وحده يعبّر الفنّ عن القُدْرة البشرية ، فلا إمارة ادل على قوة النفس من السّكينة ، إذا ما آنسْنَا فيها عقلا وبالضدّ إن في الحركة ، أياً كان نوعُها ، إبهاماً ولُبْساً . كالجواد الأصيل في عدوه لا تَدّري الإقدام هو أم إحْجام . وغارة أو هزيمة . والصُّور التي تُؤخذ على الحارك في حلبة السباق . تكشف لنا عن حيوان ذي جُنّة وليس عن ذلك المجلّي المَرن المُهيب الّذي كُنا نتوهّمه . وهكذا رجل الحرب . في كرّه وفرّه ، يبدو منه مظاهر الفَرَق واليأس . معاً . فكأنّ في كُلّ فعل عنيف لَوْثة جنون . والبطل البطل من أصمّ أُذُنيْه واغمض عينَيْه عن جميع الأشياء حوله . غير مكترث لهجماتها أو دعواتها المستمرّة . فليس يوصف بأنه خائف حذر كالوحش في مرابضها ، بل بأنّه لا يُبْصر ولا يسمع ألا ما يشاء ، حين يشاء . ولامر ما كان الوثن أول نماذج البطولة ، فإنّ الوثن لا يناله تغيير ، ولا يطرأ عليه فساد ، أبداً ..)

ولقد بدرت لنا من خلال هذا الفصل — واخْلِق به أن يُعَدّ مغامرة بيانية ، لا أن يحشر في صفّ البحوث الادبية او الفنية — بادرة خاطر سريع ، هو من الغرابة بمكان ، سوف نرسله على عواهنه ، ولسنا ندّعي انه من الآراء المحكمة وضعاً . القريبة مأخذاً . التي لا يَشُوبها لُبْس ، ولا يعتريها وَهَن . يقول الشاعر بودلير ، من قصيدة بلسان الجمال ما ترجمته :

أنا أبغض الحركة الّتي تَنْقل الخطوط ،
فلن تراني ، أبداً ، ضاحكاً أو باكياً ..

وهو لم يغفل ايضاً في بعض تشابيهه عن استعارة الحجارة لتمثيل الجمال المطلق على نحو ما نقلناه من كلام صاحب نظام الفنون ، فكأنه رأيٌ متواتر بلغ حدّ الاجماع .

نبذة في سيرته : وُلد في بيروت من اسر عريقة عرفت بالأدب والتّقى والعلم وفيها تلقّى علومه الابتدائية ، ثم دخل الكليّة العثمانية للشّيخ أحمد عبّاس ، حيث تعرف على كثير من أعلام الكفاح الوطني ، غادر الكليّة لينضمّ . وهو حدَث ، الى حركة النّضال ، فانتظم في حزب الاستقلال وفي جمعية « العربية الفتاة » السريّة . والتحق ، حيناً . بالمعهد الفرنسي للحقوق في بيروت ، ثم دَعَتْه الحكومة الفيصليّة ليتولّى تحرير الجريدة الرّسميّة التي أصدرتها في دمشق. وسنة ١٩٢٠ ، سافر الى باريس ليَستْكمل فيها دراسة الحقوق وعاد ال بيروت عام ١٠٢٣ يعمل في حقول الأدب والسياسة والاجتماع ، ثم سافر الى الشّام حيث عمل في تحرير عدّة مجلات وجرائد ، وفي عام ١٩٤٠ تعرف الى الحزب الشيوعي وانضم اليه وعمل في صفوفه .

مؤلفاته : اهمها :

١ ــ كيف ينهض العرب .
٢ ــ الباب المرصود .
٣ ــ الحقيقة اللبنانية .
٤ ــ اديب في السُّوق .
٥ ــ الفصول الاربعة .
٦ ــ لا هوادة .

باعث التأليف : لعل الكاتب تعرض لهذا الموضوع بتأثير مطالعاته وتوارد خواطره حول مشكلات الفن والجمال ، مؤلّفاً بين ما وقع عليه في الشعر العربي ، وما قُدّر له الوقوف عليه في الآداب الفرنسية ، أثناء اقامته في باريس . والمقطوعة لا تعدو ان تكون مجموعة من الخواطر والتأملات العميقة فيما وراء الافكار المتداولة بشأن الفنّ .

إيجاز المضمون وتقسيمه : يمكن ان نقسّم المضمون من خلال إيجازه على الشكل التالي :

أولا ــ حديثه عن عظمة المتنبّي وانشغال النّاس به عبر العصور .

يتناول هذا القسم في المقطعين الاولين ويُورد خلاله المعاني الرئيسية التالية :

— اعتقاده بأن المتنبي لا يزال يطرح أُحجيات على الباحثين ، يعالجونها ، كمومياء عجيبة ، ليقفوا على سرّ خلوده عبر الزّمن .

— بعد ان أثار علماء اللّغة والبيان ، فهو يثير في عصرنا علماء آخرين ، وهم المختصّون بعلم الفن ْالجمال .

— يشير الى امتداح الشاعر لبعض الامراء ، حيث ألـمّ في إحدى قصائده بشطر بيت لا يزال يُعْتَبَر أحجية يعسر حلّها وذاك اذ يقول ، واصفاً حبيبته النّظرية : « تناهَى سكونُ الحسن في حركاتها » .

— حاول الشّراح المأخوذون بالنّوادر اللّغوية والبيانيّة شرحها ، فلم يُفْلحوا فردّوها الى ذاتها بألفاظ متشابهة .

ثانياً — الاستشهاد برأي النّاقد الفرنسي آلن لجلاء غموض هذه النّظرية :

ونقع في هذا القسم على المعاني التّالية :

— يقول ألن ما معناه إن الوجه الجميل ، أياً كانت أوضاعه وملامحه ينبىء ، دائماً ، عن السكون والطّمأنينة ، فكأنّ الجمال هو السُّكون وليس الحركة .

— يبيّن على نظريته ببيّنات مستمدّه من الأجسام الطّبيعية ومن فنّي الرّسم والنّقش .

— يخلص الكاتب من ذلك الى ضرورة دراسة الشّعر من الناحية الجماليّة ، بعد ان أُشبع درساً خارجيّاً من الناحية اللُّغوية ، مستضيئين لفَهْمه بسائر الفنون المتحدّر منها أو المتفرّع عنها .

ثالثاً — ايراد نص لآلن في تحديد طبيعة الحركة والسكون :

عرض فيه الأمور التالية :

— ان السكينة العاقلة هي ، وحدها ، القادرة على التّعبير عن قوة النفس البشرية .

— ان الحركة رمز اللبس والغموض . تعني الشيء وضده — وقد تمثل عليها بحركة الجواد ورجل الحرب .

— الحركة صنو للجنون ، وهي ضد العقل . والبطولة هي لامبالاة مطلقة أمام الأشياء ، جميعاً ، بحيث لا تخضع النفس الا لسلطان ذاتها .

— الوثن هو رمز البطولة ، منذ القدم ، لانه ساكن لا يتغير .

رابعاً — استعراض أبيات للشاعر الفرنسي شارل بودلير :

ونقع في هذا القسم على المعاني التالية :

— قول بودلير على لسان الجمال إنه يكره الحركة التي تنقل الخطوط ، وانه اي الجمال ، لا يضحك ولا يبكي ، بل يقيم على حالة واحدة من السكون .

دراسة حول المضمون :

أولا — حديثه عن المتنبي وانشغال الناس به عبر العصور :

أ — سرُّ العبقريّة : يُعتَبر هذا القسم كمقدمة للمشكلة التي سيعرضها ، ولج منه اليها من خلال شخصيّة المتنبي التي لم يقف الباحثون ، حتى اليوم على أسرارها ، وقد قيل : « ثم أتى المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس »، ذاك أنه كان يصدر فيما ينظمه عن عبقرية فعلية ، والعبقري لا يخضع للنظريات المعدّة ، سابقاً ، المقتبسة عن الآخرين ، بل ان عبقريّته تتفجّر تفجّراً من ذاتها ، وتضع هي ذاتها المقاييس التي يفيدها منها الآخرون . واذ فاضت شاعرية المتنبي ، هرع أصحاب علم البيان والبلاغة وأئمّة اللغة يقيسونها بمقاييسهم ويحدّونها بحدودهم ، فوجدوا بعضها مطابقاً والبعض الآخر منافياً لها ، أو خارجاً عليها . فمالوا الى تأويلها وتعليلها ولم يُفضُوا منها الى يقين . فسرُّ العبقرية يفوق حدود النظريات ويتخطّاها. ومع ذلك ، فانهم لم يدعوا وجهاً من وجوه القول حتى أطلقوه فيها ، متزاحمين متدافعين .

ويمثّل الكاتب أولئك العلماء اللغويين والبيانيين بمثل علماء الآثار الذين يقعون على دُمية ، لم يأت عليها الزمن ، يتداولونها ويتدارسون سرَّ خلودها ولا يفطنون له .

وكأنّ العبقرية روح مبثوثة ، غامضة في متن القصيدة ، يشرحونها فيقعون على خلاياها الميتة ، فيما تبارح الرُّوح . لا يقبضون عليها ، وان وقعوا على آثارها . ولو قدر للناس ان يقعوا على سرّ العبقرية ، لانتفت قيمتُها أوصبحت مشاعاً يأخذ به الناس جميعاً .

وهكذا فان الكاتب يُلمح ، في المقطع الاول ، الى ان عبقريّة المتنبي فاتت دراسيه ، وبخاصة ان هؤلاء تناولوه في متناوله وأخضعوه إلى المعادلات البيانيّة والأصول اللُّغوية ، بينما يُؤخذ الشعر بمقاييس الفن والجمال ، على الاقل ، وان كان الجمال كالشعر لا يطيق التحديد .

ولكي نجلو هذه الفكرة نقرن الشعر فيها بالحياة . فكما انك تميّز بين الحي والميْت ، دون أن تُدرك سرّ الموت في أحدهما والحياة في الآخر ، كذلك فانك تميّز الشعر ممّا هو دونه أو ما اليه ، دون ان تدرك سرّه .

ب ـ عبقريّة المتنبي المُبكرة واضطراره وعوزه : وفي هذا المقطع يُنوِّه الكاتب بعبقرية المتنبي المُطلقة ، إذ نظم الشعر الذي اكتشف فيه حقيقة إنسانية قصر عنها السابقون ومعظم اللاحقين ، وهو في الخامسة والعشرين من عمره . لانه كان يقيم في بيئة لا شأن لعبقري النفس فيها ، ممّا اضطرّه الى امتداح ثلاثة من الأمراء الذين لا يصلح فيهم قَدح أو مدح . فالمتنبي أدرك غاية العظمة النفسيّة ، الا انه كان واقعاً تحت عبودية المال والحاجة ، يُنفق درره في قوم لا يحفلون بها ولا يقدّرونها حقّ قدرها . وربما فسّر ذلك شعوره بالغربة والفشل كالنبيّ بين قوم ملحدين اذ قال :

« أنا في أمة تداركها الله غريب كصالح في ثمود »

أو قوله :

ما مقامي بأرض نخلة إلا كمقام المسيح بين اليَهُود .

لقد كان يدرك من أسرار النفس والحياة ما لا قبل للآخرين به ، يدفعه إليهم ،

فلا يُعجبون ، به ، ولا يفطنون الى مراميه ، فيشعرون ، من دون ذلك، بالغربة والعبودية ، اذ ان همَّ العيش كان يُذلُّه ويقتضيه ان يَمْدح اميراً بحترياً غَفْلاً ، لا شأنَ له .

وقد مثّل شارل بودلير مثل المتنبي واي شاعر آخر بمثل طائر البحر المعروف بالألْبَتْرُوس . انه طائر قوي ، يحلق بجناحَيه في الأعالي ، وقد اسقطه البحّارة الى السّفينة وجعلوا يعبثون به ويلذعونه بأعقاب سجائرهم ، وهو يحبو متثاقلا ، متهالكاً . والشاعر ، كذلك الطائر ، يكون قويّاً ، فيما يحلّق بسماء الفكر وأجواء الروح ، الا انه اذ يسقط الى أديم الواقع ، يتعفّر ويُذَلّ فيه .

جـ – **سكون الحسن** : وقد تنبّه الكاتب لشطر في مطلع تلك القصائد ، تعرّض فيه لوصف حبيبة تقليدية ، ذهنيّة ، كما هو مأثور في مطلع الجاهليين ، إذ قال : « تناهى سكونُ الحُسن في حركاتها » .

ولم يقدّر للبيانيين واللغويين أن يفكّوا أحجية هذا الشطر لانه غير والج في مقاييسهم ولانه لا ينطوي على نكتة لغوية أو بيانية .

وقبل أن نعرض لرأي الكاتب في شرحه ، مستعيناً بعلماء النقد والجمال ، عند الغربيين ، نود ان نؤدي غاية الشاعر منه ونستطلع ضميره مباشرة ، ومن ثم نعرّج على المقابلات التي أوردها الكاتب . ويخيل الينا في ذلك أن المتنبي ، كمعظم المُلهمين ، لا يَستَقرئون الحقيقة استقراءاً ، ولا يبيّنون عليها ، بل انها تنزّل عليهم وتحدس لهم ، فيؤدّونها كيقين . حاسم ، لا تردُّد فيه ولا ريبة ، أو كحقيقة ليست بحاجة الى البيّنة لان بيّنتها هي في ذاتها . ولعلها شبيهة بالحقيقة التي يدعوها الغزالي حضورية ، أي تلك التي يُغني حضورها عن التدليل عليها .

وبعد ماذا أراد المتنبي أن يقول في ذلك ؟

لعله هدف الى القول باسلوب ايحائي ، حدسيّ الى ان الجمال ساكن ، لانه تجسيد للإنسجام والتآلف وكل متآلف منسجم ، تنتفي منه الحركة ، اذ أن الشيء لا

يتحرك الا لتحقيق غاية ناقصة فيه . فاذا تآلف أكمل بعضُه البعضَ الآخر ، وهدأت الحركة ، إذ انتفت الحاجة اليها .

وهكذا فان الحُسن كمال في التوافق والانسجام ، والكامل ساكن ، اذ الحركة نقص وتوق الى ما دون حدوده .

هذا معنى سكون الحُسن ، فما معنى قوله ان سكون الحسن تناهى في حركاتها ؟

ان المعنى يتضاعف غرابة من الطباق القائم بين السكون والحركة ، اذ كيف يكون ثمة سكون في الحركة . ولعل المعضلة تقع في هذه الحدود ، لاننا نعاني معنى القول ولا نعيه ، اي لا نتمثله بوضوح . ولعل المتنبي أشار بذلك الى المعاني المحتملة التالية :

— انها بلغت نهاية الحسن في أحوالها ، جميعاً فكيفما بدت او تحركت ، لا ينفك الحسن عنها بل يلازمها . فحسنها ساكن قرير في قسماتها ، وحتى في اللحظة التي تتحرك فيها ، فانه لا يتعدل ولا يتبدل .

— ان الحسن في تآلفه وانتهائه الى أقصى غايته فيها ، يجعل حركاتها متآلفة ، موقّعة ، ساكنة ، لا تنتثر ولا تُفسد هدوء الملامح والقسمات .

— إن كمال الشيء يجعله ينطوي على ذاته وعلى ضده ، فاقصى غاية السكون هو أقصى غاية الحركة ، فكأنه يُوحّد بين الثنائيات في العالم كالمتصوفة الذين يجدون في الشر الوجه الآخر للخير ، فحركتها ساكنة وسكونها متحرك .

هذا ما خيل الينا ان الشاعر قصد اليه في قوله : « تناهى سكون الحسن في حركاتها » والله اعلم .

ثانياً — الاستنارة برأي آلن لايضاح القول :

أ — تشابه القولين : والكاتب يَستضيء على هذه الأحجية برأي ناقد فرنسي كبير هو الن الذي يقول :

« ان الوجه المليح ينبيء عن طمأنينته للاشياء ، جميعاً ، حتى في حالة الاختلال

او الحركة العارضة » . وهذا القول لا يعدو ان يكون ترجمة نثرية لما أجمله المتنبي شعرياً . وهو ، فضلا عن ذلك ، يقوم على بيّنات استمدّها صاحبه من المظاهر الطبيعية وفنّي الرّسم والنّقش . ومؤدّى كلامه ان الوجه الجميل يُوحي بالسعادة ويثيرها في النّفس . فيتوهّم المرء أن العالم كله جميل . كامل . لا تعتوره عاهة أو نقص . الجمال يَعني العافية ، يعني التحرّر من عبودية الشر والقبح أو أنه يغشى معالمها كلها ويكسوها بتفاؤله وكماله ، فتبدو شبيهة به . وبذلك يلتقي الن والمتنبي وان كان الأول قد اجمل في حديثه عن الوجه ومظاهر العالم ، فيما اقتصر الثاني على الوجه بذاته .

ب — تباين الشعر وعلم اللغة والبيان وائتلافه وسائر الفنون : ويخلص الكاتب من المقارنة بين المتنبي وآلن للدعوة الى الفصل بين الشعر وعلم اللغة او البيان لان غاية القول استُنفدت في هذا المجال ، ولانهما لا يتلمّسان طبيعته . والالمام به من هذه الزاوية وعلى ضوء الفنون الاخرى ، يُطلعنا على أنه « ليس منها في الصّميم وحسب ، بل هو أشرفها مقاماً وأصعبها مراساً وأبعدها واقربها . في وقت معاً ، الى الكمال » . فالكاتب يعتقد بأن الشعر هو وجه آخر لفنون الرسم والنحتُ والنّقش والرقص والموسيقى ، يتّخذ منها ، جميعاً ، ويؤلف بينها . لكنه لا يُفصح عن ذلك في تفاصيله وجزئياته .

الا أن اصحاب المذاهب الشعرية في الغرب أوضحوا نوع تلك العلائق ، متباينين في النظر اليها بين مذهب وآخر . فالرمزيون يجعلون مثال الشعر الموسيقى ، ويقولون إنه نغم ، اي انه اداة للايحاء والبثّ الغامضين ، فكأن اللّفظة فيه وتر يهيل الأنغام . بل انهم يغالون في ذلك الى حدّ القول بأن الحقيقة ذاتها هي نغم ، وحسب الشعر ان يُبدع ايقاعات بالألفاظ والحروف والأوزان حتى يجسّد حالة النفس بها . اما البرناسيّون ، فإنهم يجعلون النّحت مثالا أعلى للشعر ، اي الجمال الثابت ، الساكن ، القائم على خطوط هادئة لا تتغيّر . وغاية هذا القول ان الجمال ساكن ، كما يقول آلن والمتنبي ، فيما يرى الرمزيّون انه متحرّك كالضباب والسراب . وهكذا فقد اتّخذوا من الموسيقى الحركة ومن النّحت السكون ، ثم افادوا من

الرسم التعبير بالظلال والأضواء ومن الرقص التوقيع والتآلف بين المعنى والمبنى في اللفظة والبيت الشعري ، كما تتالف في الرقص الخطوات مع الانغام . فالحرف او اللفظ اشبه بالخطوة في الرقص .

ونرى فاليري يقرن بين الشعر والرقص من جهة ، والسير والنثر من جهة ثانية . فكما ان الرقص لا يهدف إلى الوصول إلى غاية كالسير ، كذلك الشعر ، فهو تعبير عن حركة جمالية تهدف إلى المتعة ، فيما يهدف النثر إلى المنفعة .

ثالثاً – إيراد نص لآلن في طبيعة الحركة والسكون : يقول الن ان الانسان يعبّر بالساكن وحده عن القدرة البشرية ، وهو يعني بذلك ان السكون هو الحالة الطبيعية للأشياء ، هو الأصل ، أما الحركة ، فهي خروج عليه لضرورة خارجة عنه . فالنّفس المطمئنة ساكنة ، ومظاهر الطبيعة في حالتها الأصيلة ساكنة ، ولا تتحرّك إلا بفعل الطّوارىء الخارجية . العقل ، أيضاً ، سكون والجنون حركة واضطراب . السّكون واضح ، مستمرٌ والحركة غامضة متغيّرة . في السكون حقيقة لان الحقيقة ثابتة ، دائمة ، وفي الحركة لبس ووهم لأنّها حائلة ومتغيّرة. ويؤدّي ألن لذلك مثل الجواد ، وهو يعدو . فان معنى عدوه كثير الاحتمالات ، متعدّدها . إنه يعني كُلّ شيء ولا يعني شيئاً بالضّبط. فقد يعدو في إقباله على حرب ويعدو ، أيضاً ، وهو مُتَوَلٍّ مهزوم عنها . فالحركة الواحدة تدلّ على الشيء وعلى ضدّه . اي انها لا تدل على شيء فعلي ، بل على ما لم يتحقّق ولم يوجد بعد . والجواد في حلبة السباق إذ يصوَّر ، يبدو وكأنه خرج عن طوره ، أو كأنه في حالة جنون ، وقد افتقد مهابته وقدره . ويخلص ألن من ذلك إلى القول أن البطولة هي أشبه بحالة رواقية ، يقف بها البطل موقف الصّمود الأكيد واللّامبالاة من العالم الخارجي ، لا يُفْرحه ما يُفْرح ولا يُحْزنه ما يُحْزن ، كأنه أقفل حواسّه عن طوارىء العالم الخارجي . فلن يغدو المرء بطلا ، ما دام يفرق ويضطرب ويعتريه الوجل من النّاس والاحداث والقدر . فهو يعاني حالة واحدة في النصر والهزيمة والفقر والغنى والعافية والمرض ، لا يجزع ولا يستكين ، هو يريد الشيء ، فيكون ، لا تعترّيه حالة إلا بارادة منه ، ولا يقوم بعمل إلاّ بمشيئته . فميزته الأولى ليست التحرُّك . بل السكون الشّبيه بالصمود ، ليست

الغريزة القاقدة البصيرة التي تدع الحيوان ، بالرغم من قوته ، واجفاً في مربضه ، بل العقل والارادة ، أي الوعي والاختيار . إنه صامد ، لا متحرّك كالوثن . وليس غريباً ان يتمثل البدائيون الله في الوثن ، اذ قد كان يرمز لهم إلى السكون التّام والارادة الثّابتة المُطْلقة والامتناع على التغير او الاضطرار اليه .

إلا ان ألن يُسْرف في ذلك إذ ان السكون المُطْلق هو صنو للعدم ودلائل الحياة ليس السكون بل الحركة ، وهي ان دلّت على نَقْص ، فهي تمكّن لادراك المثال البعيد فيما وراء واقع الأشياء .

رابعاً – استعراض أبيات للشاعر الفرنسي بودلير : وكما استشهد الكاتب بمقطع من آلن ليُبَرهن على رأي المتنبّي ويمثّل على صحّته ، فإنه يتوسّل أبياتاً للشاعر بودلير في المعنى ذاته ، اذ يقول بلسان الجمال :

أنا أبغض الحركة التي تنقل الخطوط
فلن تراني ، أبداً ، ضاحكاً أو باكياً

وقد كان بودلير في مذهبه النظري يميل إلى اعتناق مبدأ الجمال الستاتيكي الثّابت ، متّخذاً نموذجاً له من التّماثيل الاغريقية الشّاخصة ، أبداً ، في حالة من السّكون المطلق . فالجمال الذي يؤثره يكره الحركة التي تَنْقل الخطوط ، اي تللك التّعابير الانفعالية العاطفية ، الماجنة ، والمعاني التي توحي بالظّلال الغامضة ، ويتوق إلىالتحديد الذي يُثْبت المعاني في إطارها ، او كما يقول ابن الوومي :

يسهل القول إنها اجمل الأشياء ، طرّاً ، ويصعب التحديد .

والجمال بالنسبة إليه ، أيضاً ، هو صنوٌ للبطولة ، لا يبكي ولا يَضْحك اذ ان، الضّحك والسكون هما حركتان من حرّكات الضعف الذي يشوّه السّكون المطلق اي الجمال .

خلاصة حول المضمون : يبدو عمر فاخوري في هذه المقالة النّقدية واسع الثقافة العربية والغربية، يقرن احداها بالأخرى ويستشهد على الأولى من الثّانية، متفطّناً إلى

مشكلات فنية قلّما فطن اليهه سواه . فأحرى ان نعتبر هذا المقال كنموذج للنّقد المقارن بل من النقد المباشر الصّريح .

طبائع اسلوبه في النقد : :

أ ـ اعتماد الوقائع المأثورة في تاريخ الأدبوالإفادة منها : يظهر ذلك فيما يلي من أقواله :

ـ ان أبا الطّيب قد ملأ الدّنيا وشغل النّاس .
ـ انه شغل النّحاة والصرفيين وعلماء اللّغة والبيان .
ـ إن المتنبّي كان دون الخامسة والعشرين ، عندما نظم قصائده الثّلاث ، للتّدليل على نبوغه المُبْكر .
ـ ان التقليد الشعري كان يقتضي الاستهلال بالغزل ووصف الحبيبة .
ـ إن النحويين والبيانيّين كانت تستوقفهم الألفاظ الغريبة والنوادر النحوية والبيانية .

ب ـ اعتماده على سيرة الشاعر ، للإفاد ةمنها في إظهار أوضاعه النفسية ، دون أن يتّخذها كغاية بذاتها سبيلاً للتاريخ والتحقيق في النّوادر والغرائب .

ج ـ التنبه لمضمون الشعر : ممّا لم يفطن اليه سواه ، كما هو شأنه في ذلك الشطر الرائع من قصيدة المتنبّي المدحيّة .

د ـ تقييم أعمال من نقدواالشعر : كتقييمه لأعمال النّحاة والبيانيين الذين اخذوا الشعر بغير مأخذه .

هـ ـ المقابلة والمقارنة ، وهي أهم خصائصه ، وحّد فيها بين المتني وآلن وبودلير في نظرة جمالية تنمّ عن عمق ثقافته وتفكيره . وقد اظهر بذلك ان الحقيقة الفنية هي واحدة فوق الأشخاص والأزمان والامكنة .

ز ـ الاستنتاج : وقد خلص اليه من المقدّمات التاريخية والمقارنات بين الأشخاص

والآداب العربية والغربية، مستنبطاً حقيقة جديدة هي وحدة الفنون، جميعاً ، من الشعر إلى الرسم فالنقش فالنّحت ، فالرقص .

ح ـ **اعتماده الاجمال بدلا من التفصيل** : وهو يظهر في اشارته اشارة عابرة إلى اعمال اللغويين والبيانيين دون ذكر لآسمائهم وآثارهم في هذا الشأن .

ط ـ **النزعة الاصلاحية** : وقد بدت في تنديده بمن يَفْصلون الشعر عن سائر الفنون ويخضعونه لمقاييس غير مقاييسه .

ي ـ **خصائص أخرى** : وأهمُّها الابتعاد عن الأحكام المُطْلقة والميل والهوى وامتناعه عن التعصّب لادب على آخر ، وجرأة في إبداء الرأي وبخاصة في إيثاره لقول المتنبّي على قول بودلير ، فضلا عن خاصة الخلق والابتكار التي جعلت نقده فريداً لم يسبق اليه في موضوعه في مداه وعمقه .

طبائع الاسلوب : للأسلوب النثري طبائع خاصّة به ، وملازمة له من وظيفته التقريريّة التي تهدف إلى الايضاح ، بدلا من الإيحاء ، والبرهان والبينّة لاثبات الرأي وتأكيده . وقد يعمد فيه صاحبه إلى المقارنة والمقابلة والاستنتاج ، دون ان يُهْمل النّزعة الجماليّة القائمة عل صقل العبارة وتنخلُ اللفظ . ومعظم هذه الخصائص ظاهرة محققة في هذا النص .

أ ـ **خاصة التوضيح** : تبدو هذه الخاصة فيما اعترض به من جمل اعتراضية أولجها في متن الجملة كقوله :

ـ كان أبو الطيّب دون الخامسة والعشرين ، لمّا اتّصل ، في مدينة منبج من من أعمال حلب ، بأميرين من آل بُحتُر ، لا يذكرهما التّاريخ بخَيْر أو شرّ ، لو لم ينعم الشّاعر عليهما ، وهو يسأل نوالاً ، بثلاث قصائد في المديح ، ليست من عيون شعره ، رغم انطباعها بذلك الطابع الخاص الذي لا يغيب عنا ولا يشتبه علينا ، كيفما قلبنا الطرف في ديوانه .

فالمعنى في هذه الجملة ، يتشعّب إلى معانٍ والجملة إلى جُمَل ، تتَضافر ، جميعاً ،

لتجلو الفكرة العامة التي يعرضها جلاءً تاماً ناجزاً . ففي البدء حدّد عُمْر الشاعر ، ثم أردف بجملة عيّن فيها المكان تعييّناً شبه علميّ ،والأشخاص ، وهما الشّاعر والأميران البحتريّان . وعقّب بوصف حالهما ، ليفيد منها في التّدليل على حالة الاملاق التي كانت تدفعه إلى بذل شعره ، طلباً للمال ، لمن لا يفقَهه له معنى ولا يقدِّر له قيمة .

ويشير ، من ثمة ، إلى القصائد الثلاث ويقيّمها تقييماً خاصّاً ، ويُضْفي عليها صفة عامة أُثِرَتْ عن شعر الشاعر .

وهكذا فان الكاتب اعتمد التّصريح بدلا من التّلميح ، والجمل المتوالدة ، بعضاً من بعض ، في إطار الفكرة العامة ، بدلاً من الجملة الواحدة المُبْتسرة ليؤدّي غاية الايضاح التي يهدف اليها ، وعبر هذه الجملة نقع على **ظرف زمان** : « لمّا اتصل » وحرف جر للمكان : « في منبج » وحرف جر متّصل بفعله : « بأميريين من امراء بحتر » ، وبجملة تؤول بنعت : « لا يذكرهما التّاريخ بخير أو شرّ » وأداة شرط تفيد الوجوب : « لو لم ينعم الشّاعر عليهما » ، وجملة اعتراضية تؤّول بحال : « وهو يَسْأَلُ نوالاً » وبحرف جر آخر متّصل بفعله : « بثلاث قصائد » وبجملة نعتيّة : « ليست من عيون شعره » ، وجملة استدراكية : « رغم انطباعها » وجملة موصولة : « الذي لا يغيب عنا » وينهي بجملة مطلقة حاليّة : « كيفما قلبنا الطرف في ديوانه » .

وهذه الجملة المتطاولة بالظّروف وأسماء الموصول وحروف الجر وأدوات الاعتراض والاستدراك هي جملة نثرية جَلَتْ كُلّ ظلٍّ يلتبس علينا من ظلال المعاني . ونكاد لا نوفي إلى نهايتها حتّى يكون قد سطع في ذهننا منها الوضوح التّام .

إطالة الجُمَل : وقد أدت به هذه النّزعة الايضاحية إلى إطالة الجُمل بحيث نقع في المقطع الأول البالغ نحو عشرة أسطر على جملتَيْن اثنتين وحسب ، تقع أولاهما في نحو أربعة أسطر ، والثّانية في حدود ستة أسطر . أما المقطع الثّاني البالغ نحو تسع أسطر ، فنجد فيه جملة واحدة قدّمنا البحث فيها .

ويُنْهي المقطع الثّالث بجملة طويلة واحدة استهلّها بالقول : « ومن الانصاف»

وانهاها بعد ثمانية أسطر بالقول : « فكأنه بيت من الشعر لا يكرم نفسه » ، معترضاً فيها بجملة استدراكية استثنائية : « بغير تحويله إلى جملة نثرية » وجملة استنتاجية ، « فمرّوا به مرَّ الكرام » ، وجملة ظرفيّة: «حين لم تستوقفهم فيه » وجملة موصولة : « ممّا جرت العادة » وجملة تفصيليّة : « حتّى ولا لفظة غريبة » استطالت بنعت : « يتكلّفون مشقة إبدالها » وبنعت أخرى للفظة في الجملة السابقة : « تكون أقرب تناولا » .

ج — **الحشد اللّفظي للغُلوّ بالمعنى** : وقد يحشد الكاتب الألفاظ حشداً خاصا لتعظيم المعنى والغلوّ به كقوله :

— كأني بالمتنبّي لم يكتفِ **بالنُّحاة والصرفيين وعلماء اللغة والبيانيّين** .
— **يُغيرون** على ديوانه ، **متزاحمين** بالمناكب ، ليُمْعِنوا فيه **شرحاً وتشريحاً** .
— فهنا أحجية من الأحاجي لا يجدينا في حلّها **نحو النّحاة أو بيان البيانيّين أو فقه اللغويين** .

د — **الجمل الاعتراضية** : وهي جمل تُظهر وجهاً من وجوه المعنى ، ويمكن حذفها دون ان تختلّ العبارة أو المعنى نقع . على ذلك في مثل قوله :

— بادىء ذي بدء — في هذا الزّمن — من هذه النّاحية — في العصور الخالية — ألـمّا يبلغ الفطام — على الأقل — فوق ذلك — في وقت معا — والحديث شجون .

هـ — **الجمل الاستطرادية** : وهي جمل يستطرد بها من الجملة الأولى الاصلية إلى فروعها ، بحيث يتثاقل المعنى ويغيم من دونها ونقع عليها في مثل قوله :

— وهو يبني على هذه النظرية، وما يتصل بها وما يتفرع عنها، من آراء في الجمال وعلاقته بالحركة والسكون ، في الهيئات والاجسام الطبيعية ، ثم في فنيّ الرسم والنقش اللّذين يمثّلان الاجسام والهيئات ، كلّ فنّ منهما بمادّته وأداته ، فصولا مُسْهبة تفسح للنظر آفاقا متّرامية الأطراف .

والنّاظر في هذه الجملة يرى أنها تقوم ، أصلا ، على العبارة التالية الشديدة الايجاز :

« وهو يبني على هذه النظرية فصولا مُسْهبة ، تفسح للناظر آفاقاً مترامية الاطراف» ، لكنه استطرد فيها ، تفصيلا وتجزيئاً إلى نحو ثمانية جمل قد تحذف فلا يتعطل المعنى وان كان يتضاءل تفصيلا .

و ـ **بعض الجناس والسجع** : وقد توشّحت بعض جمله بالاسجاع والجناسات ، دون أن تحول الكاتب عن غايته إلى هذه الحلل البيانية . من ذلك قوله :

ـ لم يكتفِ بالنّحاة والصرفيين وعلماء اللغة والبيانيين .

ـ ليمعنوا فيه شرحاً وتشريحاً .

ـ لا يجدينا في حلها نحوُ النُّحاة أو بيان البيانيين أو فِقه اللغويين .

ـ حين لم تستوقفهم فيه نادرة نحوية أو لغوية ولا مسألة صرفية أو بيانيّة .

ـ تكون أقرب تناولا وأكثر تداولا .

ز ـ **الترجيح** : وهو من خصائص البحث الذي يتحرى به الكاتب عن الحقيقة ويخشى الخطأ والخطل من دونها ، مثال قوله :

ـ **يغلب** على الرأي أن أبا الطيب .

ـ **وكأني** بالمتنبّي لم يكتف بالنّحاة والصرفيين .

ـ **ومن الإنصاف** أن نبادر إلى القول .

ـ **فلم يكن من قبل التّحذلق** ادعاؤنا ، بادىء ذي بدء .

ـ **ونحسب** أن قد آن للشعر أن يُفْصل عن علوم اللغة .

ـ **أو ليؤذن لنا** ، على الاقل ان نَسْتضيء .

ـ **لن نلبث طويلاً حتى نرى** .

ح ـ **تثقيف العبارة** : الا ان الصِّفة الغالبة على عبارته كلها هي خاصة التَّثقيف ،

يؤثر فيها اللّفظة المختارة دون تحذلق أو تصنّع والجملة الجليّة برغم تطاولها . فلو اتّخذنا الجملة الأولى من المقطع الاول حيث يقول :

— « يغلب على الرأي أن أبا الطيب ، بعد أن ملأ الدّنيا وشغل الناس،خلال عشرة قرون كاملة ، سيجشّم عصرنا أيضاً ، ما لا طاقة له به . فلن يفتأ يطرح عليه ضروباً من الأحاجي وليس ، ثمة ، ما يؤذن بان لهذا الأمر نهاية . »

نراه قد توسل لفظة «يجشّم» بدلا من يكلّف ، و «ما لا طاقة له به» ، بدلا «ممّا يعجز عنه » « والاحاجي » بدلا من «الاسرار» « ويؤذن » بدلا من « ينبيء » وهي تنمّ جميعاً ، عن تنخّل وتثقيف ودربة .

* * *

نموذج من أدب جبران

العوامل المؤثرة من أدبه

تمهيد : تتضافر عوامل متعددة للتأثير في نتاج الشاعر ، شكلا ومضموناً . ومهما حاولنا ان نحصيها فان قليلاً أو كثيراً منها لا يقع في نطاق التّحديد ويبقى مُتّصلا بسرّ العبقرية الواضح الغامض وفي طبيعة النّفس البشرية وأسرارها. ومع ذلك، فلا بد لنا من البحث في العوامل المؤثرة في أدبه ، دون تعيين لحدود كلٍّ منها ومدى تأثيرها ، اذ لا يعلم ذلك عالم ولا يُحسنه ناقد . فالاديب اذ يكتب تتّحد نفسه بوحدة حيّة لا تمايز فيها بين العوامل والمؤثرات .

اولا — الموهبة : ونفهم بها تلك الطّبيعة التي تدفع بصاحبها إلى استطلاع أسرار الحياة وادراك ضمائرها ، لا يقتصر على الظّاهر والعارض والمتداول في العرف والتقليد ، فضلا عن تلك القدرة التي تُمكّنه من التعبير بالحدس والرُّؤيا ، مما يُقصّر عنه سائر الناس . وإذا كانت الموهبة باعثاً عامّاً لأدب كُلّ اديب ، فانها تتخذ في الادب الجبراني مستوى مُعْجزاً ، قلّما يدركه سائر الادباء . فادب جبران هو ابن نفسه وموهبته ، تطعّم وتضاعف ، فيما بعد ، بسائر العناصر والبواعث .

ثانياً — نشأته : الفَقْر والعاهة والمرض : قدّمنا أن جبران ولد في بيت فقر وفاقه ، وأن والده كان يُدْمن السّكر ، كما ان داء الصّدر الوراثيّ لازم العائلة وأودى بحياة معظم أفرادها ، الواحد تلو الآخر . وقد كان لعامل الفقر والمرض والعاهة تأثير عميق في دفع جُبْران إلى التّساؤل العميق عن غاية الانسان من حياته وغاية الحياة من ذاتها ، علّه ينفذ إلى حكمة تَبْعث في نفسه الطمأنينة وتُزيل ما فيها من نقمة وشعور بظلم القدر وغبائه . لقد ساقهُ موت أهله إلى التفكّر الدائم بالحياة ، فوقع من ذلك على اسرار لا يدركها المترفون المُنَعّمون .

ثالثاً — بيئته السياسية والاجتماعية : نشأ جبران في عصر مُختَلّ المقاييس والقيم ، يسيطر عليه التقليد ، ويستبدّ به الظلم ، يفتكُ قويه بضعيفه وغنيُّه بفقيره ، ويتحكّم فيه الامير ورجل الدين بأبناء الرعية ، يستنزفان دمهم وأعمارهم ويسوقانهم سوقاً أو يزجرانهم زجراً ، حتى افتقدوا شرف الحياة وكرامتها وقدسية الانسان وحقه بالحياة والسعادة . وإلى جانب الظّلم والتقليد السياسيين ، هناك التقليد الاجتماعي الذي يسلب المرأة ارادتها وانسانيتها ويتصرّف بها تصرّف القِنْية والمتاع ، يكبت عواطفها ويُعَفّر كرامتها ويتركها رهينة البؤس والشقاء .

شهد جبران ذلك كله ، واصطدم به ، وشعر بأظافره وأنيابه ، كما شهده في سواه من الضّحايا الذين يفدون إلى الحياة ، فلا ينعمون بنعيمها ولا يفرحون بعطاياها ، بل يَخْبرون عبوديتها وقسرها وظلمها ، ويحيون في جحيم من أنفسهم ومن العالم . إنها القطعان البشرية المعذبة الضائعة في متاهة الحياة والتاريخ .

وكان جبران يؤمن بالحياة والانسان وقدسيّة الحقيقة والفضيلة ، ويرى ان كل عاهة تصيبها ، إنّما تصيبه هو بالذّات ، فلم يَرَ بُدّاً من الثّورة واعلان العصيان الروحي والتمرُّد الاجتماعي والاخلاقي ، يصحب ذلك كله ضرب من السّخط والعنف يتميّز بهما رواد الاصلاح والمثالية كردّ على الواقع وتشهير بمفاسده ومخازيه .

رابعاً — بيئته الطبيعية : استيقظ جبران ، كما قدّمنا ، في بيت يُخَيّم عليه فيها شبح الهزال والفقر ، وتدب الفوضى ويشتدُّ الخصام ، فهو لم يكد يشاهد وجه الحياة ويعيه ، لأول مرة ، حتى بدا له قبيحاً ، مربدّ القسمات ، تَرين عليه ملامح العوز والضّيق ، فنفر منه وأشاح عنه ،وبدأ، منذ حداثته، يعانق الوحدة،يعتزل صحبه وأهله وينصرف إلى الطبيعة ، وقد مدّتْ بساطها الجميل في بلدته ونشرت مطارفها على تلالها وأوديتها ، وتجلّت في حلل من الجمال الذي يتخطّف الروح والحواس ، ويُوقظ مكامن النفس ويَنْشُر ألْوية الخيال في كلّ صوب . وكل هذا ساقه إلى التأمل والتفكير ، فظهرت عليه ملامح النُّضج المبكر .

ولقد ظلّت معالم الطبيعة التي أُفعمت بها روحه في بلدته المعين الأول الذي يستمد

منه صوره ، كما ان ايثاره لعالم الطّبيعة على عالم المدنيّة وحنينه الدائم إلى التوحد في أرجائها ، انما يعود لحنينه إلى عالم طفولته في ربوع بلدته .

خامساً — الدين : يُخيَّل إلى بعض القراء ان جبران كان ناقماً على الدين وانه يعارضه ويسفّهه . الا ان الواقع ان جبران كان يَنْقم على بعض رجاله ممَّنْ سخَّروه لمآربهم وأطماعهم وبعض مؤسساته الّتي افتقدت دعوتها ورسالتها الروحيّة واستحالت إلى شركة تحرص على مالها وتثميره على حساب الفقراء والكادحين . اما الدين ذاته ، فقد آثره جبران واستضاء به وعانقه معانقة روحية أعادته إلى صوفيته الاولى . وقد كان يُغْرق في تلاوة الاناجيل والتّوراة، تطّبعَتْ نفسه باسلوبها وصورها ومعانيها وجعل يغترف منها في آثاره ويتمثل باسلوبها في كتاباته . وكتب النبي والسَّابق ويسوع ابن الانسان تشهد، جميعاً ، على مدى تأثره بالاجواء الانجيليَّة .

سادساً — ثقافته : مرَّت ثقافة جبران في مراحل مُتَعدِّدة ابتدأت في بلدته ثم نَمَت في المهجر وفي عودته إلى لبنان ورحيله إلى فرنسا . وقد اطّلع من خلالها على الادب الرُّومنسي والبوذية والمسيحية وفلسفة نيتشة وكتابات وليم بليك ومن إليهم ، ممَّا عمق تجربته النفسية الحياتية ، وغذّاها بتجارب الآخرين وثقافتهم . ولعل نضوجه الثّقافي والإنساني هو الذي حوّله ، فيما بعد ، من السّلبية والعنف إلى نوع من الهدوء والمسالمة مع الحياة والقدر .

سابعاً — الاغتراب : اطّلع جبران في تجربة الاغتراب على واقع الحضارة المتضخمّة تضخُّماً خارجيا بالتكنية والاختراعات ، المنطوية على الفساد والشَّرِّ والغش ، والخاوية خواء روحيّاً فاجعاً. وفي المراحل الاخيرة من تجاربه ، اجه الحياة بمحبّة، دون أن ينقطع عن لعن الحضارة والتّنديد بها والحنين إلى ربوع الطبيعة ، اذ ادرك ان الحضارة لم تُؤَدِّ بالانسان إلا إلى التعقيد والبؤس وافتقاد البراءة والسعادة .

أقاصيص جبران

نَصّ
من الأجنحة المتكسرة

و بعد أيام دعاني فارس كرامة إلى تناول العشاء في منزله ، فذهبتُ ونفسي جائعة إلى ذلك الخبز العُلويّ الذي وضعته السماء بين يدي سلمى ، ذلك الخبز الروحي الذي نلتهمه بأفواه أفئدتنا، فنزداد جوعاً ، ذلك الخبز السحري الذي ذاق طعمه قيس العربي ودانتي الطلياني وسافو اليونانية ، فالتهبت احشاؤهم وذابت قلوبهم ، ذلك الخبز الذي عجنته الآلهة بحلاوة القبل ومرارة الدموع ، وأعدته مأكلاً للنفوس الحساسة المستيقظة ، لتفرحها بطعمة وتعذبها بتأثيره .

ولما بلغتُ المنزل ، وجدتُ سلمى جالسة على مقعد خشبي في زاوية من الحديقة ، وقد اسندت رأسها إلى عمد شجرة ، فبانت بثوبها الأبيض كواحدة من عرائس الخيال، تخفر ذلك المكان. فدنوت منها صامتاً، وجلست بقربها جلوس مجوسيّ متهيب أمام النار المقدسة . ولما حاولت الكلام وجدت لساني منعقداً ، وشفتيّ جامدتين . فاستأنستُ بالسكوت ، لأن الشعور العميق غير المتناهي يفقد شيئاً من خاصته المعنوية عندما يتجسم بالألفاظ المحدودة . ولكنني شعرت بأن سلمى كانت تسمع في السكينة مناجاة قلبي المتواصلة ، وتشاهد في عينيّ أشباح نفسي المرتعشة .

وبعد هنيهة ، خرج فارس كرامة إلى الحديقة ، ومشى نحونا مرحباً بي كعادته ، باسطاً يده إليّ، كأنه يريد أن يبارك بها ذلك السر الخفي الذي يربط روحي بروح ابنته . ثم قال مبتسماً : هلمّا يا ولديّ إلى العشاء ، فالطعام ينتظرنا . فقمنا وتبعناه . وسلمى تنظر إليّ من وراء جفون مكحولة بالرقة والانعطاف، كأن لفظة «ولديّ» قد أيقظت في داخلها شعوراً جديداً عذباً يكتنف محبتها لي مثلما تحتضن الأم طفلها .

جلسنا إلى المائدة نأكل ونشرب ونتحدث . جلسنا في تلك الغرفة نتلذذ بألوان الطعام الشهية ، وأنواع الخمور المعتقة ، وأرواحنا تسبح على غير معرفة منا في عالم بعيد عن هذا العالم ، وتحلم بمآتي المستقبل ، وتتأهب الوقوف أمام مخاوفه وأهواله . ثلاثة أشخاص تختلف أفكارهم باختلاف مقاصدهم من الحياة ، وتتفق سرائرهم باتفاق قلوبهم بالمودة والمحبة . ثلاثة من الضعفاء الابرياء يشعرون كثيراً ويعرفون قليلاً . وهذه هي المأساة المستتبة على مسرح النَّفس : شيخ جليل شريف يحب ابنته ولا يحفل بغير سعادتها ، وصبيّة في العشرين من عمرها ترى المستقبل قريباً بعيداً ، وتحدق اليه لترى ما يخبىء لها من الغبطة والشقاء ، وفتى كثير الأحلام والهواجس لم يذق بَعْدُ خمرَ الحياة ولا خلّها ، يحرك جناحيه ليطير سابحاً في فضاء المحبة والمعرفة ، ولكنه لا يستطيع النهوض لضعفه . ثلاثة جالسون حول مائدة أنيقة ، في منزل منفرد عن المدينة تخيم عليه سكينة الدجى وتحدق اليه عيون السماء . ثلاثة يأكلون ويشربون ، وفي اعماق صحونهم وكؤوسهم قد أخفى القدر المرارة والاشواك .

ولم ننته من العشاء حتى دخلت علينا احدى الخادمات ، وخاطبت فارس كرامة قائلة : في الباب رجلٌ يطلب مقابلتك ، يا سيدي .

فسألها : من هو هذا الرجل ؟ فاجابت : أظنه خادم المطران ، يا سيدي . فسكت دقيقةً وحدّق إلى عيني ابنته نظير نبيٍّ ينظر إلى وجه السماء ،ليرى ما تخبئه من الأسرار . ثم التفت نحو الخادمة وقال : دعيه يدخل .

فعادت الخادمة . وبعد هنيهة أطلَّ رجلٌ باثواب مزركشة وشارب معكوف الطرفين . فسلم منحنياً ، وخاطب فارس كرامة قائلاً : قد بعثني سيادة المطران بمركبته الخصوصية لاطلب اليك أن تتكرم بالذهاب اليه ، فهو يريد أن يباحثك بأمور ذات اهمية .

فانتصب الشيخ ، وقد تغيرت ملامحه ، واحتجبت بشاشة وجهه وراء نقاب من التأمل والتفكير . ثم اقترب مني وقال بصوت تساوره الرقة والحلاوة : ارجو ان اعود والقاك ههنا ، فسلمى ستجد بك مؤنساً يُبْعِدُ باحاديثه وحشة الليل ، ويزيل بانغام نفسه تأثير الوحدة والانفراد . ثم التفت نحو ابنته وزاد مبتسماً : أليس كذلك ، يا سلمى ؟

فحنت الصبيّة رأسها ، وقد توّردت وجنتاها قليلاً ، وبصوت يضارع نغمة الناي رقة قالت : سوف اجهد النفس لكي أجعل ضيفنا مسروراً ، يا والدي .

وخرج الشيخ مصحوباً بخادم المطران . وظلت سلمى واقفةً تنظر من النافذة نحو الطريق ، حتى اختفت المركبة عن بصرها وراء ستائر الظلام ، واضمحل ارتجاج الدواليب بتباعد المسافة وتشرّب السكون حرتقة سنابك الخيل . ثم جلست قبالتي على مقعد موشّى بنسيج من الحرير الأخضر ، فبانت بأثوابها الناصعة كزنبقة لوت قامتها نسماتُ الصباح على بساط الاعشاب .

كذا شاءت السماء . فخلوت بسلمى ليلاً في منزل منفرد تخفره الاشجار ، وتغمره السكينة ، وتسير في جوانبه اخيلة الحب والطهر والجمال .

ومرّت دقائق وكلانا صامتٌ حائر مفكر : يترقب الآخر ليبدأ الكلام . ولكن هل هو الكلام الذي يحدث التفاهم بين الارواح المتحابة ؟ هل هي الاصوات والمقاطع الخارجة من الشفاه والالسنة التي تقربُ بين القلوب والعقول ؟ أفلا يوجد شيء أسمى مما تلده الافواه ، واطهر مما تهتزّ به اوتار الحناجر ؟ أليست هي السكينة التي تحمل شعاع النفس إلى النفس ، وتنقل همس القلب إلى القلب ؟ أليست هي السكينة التي تفصلنا عن ذواتنا ، فنسبح في فضاء الروح غير المحدود ، مقتربين من الملأ الاعلى ، شاعرين بأنّ أجسادنا لا تفوق السجون الضيقة ، وهذا العالم لا يمتاز عن المنفى البعيد ؟

ونظرت سلمى إليّ ، وقد باحت أجفانها بسرائر نفسها ، ثم قالت بهدوء سحري : تعال نخرج إلى الحديقة ، ونجلس بين الأشجار لنرى القمر طالعاً من وراء الجبل .

فوقفت مطيعاً ، وقلت ممانعاً : أليس الأفضل ان نبقى ههنا ، يا سلمى ، حتى يطلع القمر وينير الحديقة ؟ أما الأن فالظلام يحجب الاشجار والازهار ، فلا نستطيع أن نرى شيئاً ، فاجابت : إذا حجب الظلام الاشجار والرياحين عن العين ، فالظلام لا يحجب الحب عن النفس .

قالت هذه الكلمات بلهجة غريبة . ثم حوّلت عينيها ونظرت نحو النافذة . فبقيتُ انا صامتاً ، مفكّراً بكلماتها ، مصوّراً لكل مقطعٍ معنى ، راسماً لكل معنى حقيقة ثم عادت ، فحدقت الي ، كأنها ندمت على ما قالت . فحاولتْ استرجاع كلماتها من أذني بسحر أجفانها . ولكن سحر تلك الاجفان لم يسترجع تلك الالفاظ إلاّ ليعيدها إلى اعماق صدري اكثر وضوحاً واشدّ تأثيراً . وليبقيها هناك ملتصقة بقلبي . متموجة مع عواطفي إلى آخر الحياة .

كل شيء عظيم وجميل في هذا العالم يتولّد من فكر واحد أو من حاسة واحدة في داخل الانسان . كل ما نراه اليوم من اعمال الاجيال الغابرة كان قبل ظهوره فكراً خفياً في عاقلة رجل ، أو عاطفةً لطيفة في صدر امرأة . . . الثورات الهائلة التي اجرت الدماء كالسواقي وجعلت الحرية تُعبد كالالهة ، كانت فكراً خيالياً مرتعشاً بين دماغ رجل فرد عائش بين الوف الرجال[1] . والحروب الموجعة التي ثلّت العروش[2] وخرّبت الممالك ، كانت خاطراً يتمايل في رأس رجل واحد . والتعاليم السامية التي غيرت مسير الحياة البشرية ، كانت عملاً شعرياً في نفس رجل واحد منفصل بنبوغه عن محيطه ، فكر واحد اقام الاهرام ، وعاطفة واحدة خرّبت طروادة ، وخاطرٌ واحد اوجد مجد الاسلام ، وكلمة واحدة أحرقت مكتبة الاسكندرية .

فكرٌ واحد يجيئك في سكينة الليل يسير بك إلى المجد أو إلى الجنون . نظرة واحدة من أطراف اجفان امرأة تجعلك اسعد الناس أو أتعسهم . كلمة تخرج واحدة ما بين شفتي رجل تصيّرك غنياً بعد الفقر أو فقيراً بعد الغنى . . . كلمة واحدة لفظتها سلمى كرامة في تلك الليلة الهادئة اوقفتني بين ماضيَّ ومستقبلي وقوف سفينةٍ بين لجة البحار وطبقات الفضاء . كلمة واحدة معنوية قد أيقظتني من سبات الحداثة والخلو[3] ، وسارت بايامي على طريق جديدة إلى مسارح الحب حيث الحياة والموت .

---

١ – جبران ينتهز المواقف في قصصه ورواياته ليستطرد الى تأملات خاصة به . وكان يميل الى اعتبار الفرد أقوى محرك في سير التاريخ .

٢ – دكتها وحطمتها . ٣ – الخلو ، أراد بها ، هنا : فراغ البال .

خرجنا إلى الحديقة وسرنا بين الاشجار ، شاعرين باصابع النسيم الخفية تلامس وجهينا ، وقامات الازهار والاعشاب اللدنة تتمايل بين اقدامنا ، حتى اذا ما بلغنا شجرة الياسمين جلسنا صامتين على ذلك المقعد الخشبي ، نسمع تنفّس الطبيعة النائمة ، ونكشف بحلاوة التنهد خفايا صدرينا امام عيون السماء الناظرة الينا من وراء ازرقاق السماء .

وطلع القمر اذ ذاك من وراء صنين ، وغمر بنوره تلك الروابي والشواطيء ، فظهرت القرى على اكتاف الاودية كأنها قد انبثقت من اللاشيء ، وبان لبنان جميعه من تحت تلك الاشعة الفضية كأنه فتىً متكىء على ساعده تحت نقابٍ يخفي اعضاءه ولا يخفيها .

لبنان عند شعراء الغرب مكانٌ خياليٌّ ، قد اضمحلت حقيقته بذهاب داود وسليمان والانبياء ، مثلما احتجبت جنّة عدن بسقوط آدم وحواء. هو لفظة شعرية لا اسم جبل ، لفظة ترمز عن عاطفة في النفس ، وتستحضر إلى الذكر رسومَ غاباتٍ من الارز يفوح منها العطر والبخور ، وابراج من النحاس والرخام تتعالى بالمجد والعظمة ، واسراب من الغزلان تتهادى بين الطلول والاودية . وانا قد رأيت لبنان في تلك الليلة مثل فكرٍ شعري خيالي متنصبٍ كالحلم بين اليقظة واليقظة . كذا تتغير الاشياء امام اعيننا بتغير عواطفنا ، وهكذا نتوهم الاشياء متشحة بالسحر والجمال إلا في نفوسنا .

والتفتت إليّ سلمى وقد نور القمر وجهها وعنقها ومعصميها ، فبانت كتمثال من العاج نحتته ا صابع متعبد لعشتروت ربة الحسن والمحبة . « لماذا لا تتكلم ؟ لماذا لا تحدثني عن ماضي حياتك ؟ »

فنظرتُ إلى عنيها المنيرتين ، ومثل أخرسٍ فاجأ النطق شفتيه ، اجبتها قائلاً : ألم تسمعيني متكلماً، مذ جئت إلى هذا المكان ؟ أو لم تسمعيني كل ما قلته مذ خرجنا إلى هذه الحديقة ؟ ان نفسك التي تسمع همس الازهار واغاني السكينة تستطيع ان تسمع صراخ روحي وضجيج قلبي .

فحجبتْ وجهها بيديها ، ثم قالت بصوت متقطع : قد سمعتك . . . نعم سمعتك .

سمعت صوتاً صارخاً خارجاً من احشاء الليل ، وضجةً هائلة منبثقة من قلب النهار .

فقلت بسرعة ، لقد نسيت ماضي ونسيت كياني ونسيت كل شيء ، ولم اعد اعرف سوى سلمى ولا اشعر بغير وجودها : وانا قد سمعتك ، يا سلمى . سمعت نغمة عظيمة محيية جارحة تتموّجُ لها دقائق الفضاء وتهتز بارتعاشها اسس الأرض .

فاغمضت سلمى اجفانها ، وظهر على شفتيها القرمزيتين خيالُ ابتسامة محزنة . ثم همست قائلة : قد عرفت الان انه يوجد شيء أعلى من السماء ، واعمق من البحر ، واقوى من الحياة والموت والزمن . وقد عرفت الآن ما لم اكن اعرفه بالامس ولا احلم به .

منذ تلك الدقيقة صارت سلمى كرامة اعزّ من الصديق ، واقرب عن الاخت ، واحب من الحبيبة . صارت فكراً سامياً يُنير عاقلتي ، وعاطفة رقيقة تكتنف قلبي ، وحلماً جميلاً يجاور نفسي .

ما اجمل الناس الذين يتوهـون ان المحبة تتولد بالمعاشرة الطويلة والمرافقة المستمرة! ان المحبة الحقيقية هي ابنة التفاهم الروحي ، وان لم يتم هذا التفاهم بلحظة واحدة ، لا يتم بعام ولا بجيل كامل .

ورفعت سلمى رأسها ونظرت نحو الأفق البعيد حيث تلتقي خطوط صنين باذيال الفضاء ، ثم قالت : لقد كنتَ بالامس مثل اخٍ أقترب منه مطمئنة ، واجلس بجانبه في ظلال والدي ، اما الآن ، فقد شعرت بوجود شيء اقوى واعذب من العلاقة الاخوية . قد شعرت بعاطفة غريبة مجردة عن كل علاقة ، عاطفة قوية مخيفة لذيذة تملأ قلبي حزناً وفرحاً .

فأجبتها : أليست هذه العاطفة التي نخافها ، ونرتجف لمرورها في صدورنا ، جزءاً من الناموس الكلي الذي يسيِّر القمر حول الارض ، والارض حول الشمس ، والشمس وما يحيط بها حول الله ؟

فوضعتُ يدها على رأسي وغرست أصابعها بشعري ، وقد تهلل وجهها ، وترقرت

الدموع في عينيها مثلما تلمع قطرات الندى على أطراف اوراق النرجس ، ثم قالت : مَنْ من البشر يصدق حكايتنا ؟ من منهم يصدق اننا في الساعة التي تجيء بين غروب الشمس وطلوع القمر قد قطعنا العقبات واجتزنا المعابر الكائنة بين الشك واليقين ؟ من منهم يعتقد ان نيسان الذي جمعنا لأول مرة هو الشهر الذي اوقفنا في قدس اقداس الحياة ؟

قالت هذه الكلمات ، ويدها ما برحت على رأسي المنحني ، ولو خُيِّرتُ في تلك الدقيقة لما فضَّلت تيجان الملوك واكاليل الغار على تلك اليد الحريرية المتلاعبة بشعري . ثم اجبتها قائلاً : ان البشر لا يصدقون حكايتنا لأنهم يعلمون بأن المحبة هي الزهرة الوحيدة التي تنبت وتنمو بغير معاونة الفصول ، ولكن هل هو نيسان الذي جمعنا لأول مرة ، وهل هي هذه الساعة التي اوقفتنا في قدس اقداس الحياة ؟ أما جمعت روحينا قبضة الله قبل أن تصيرنا الولادة اسيري الايام والليالي ؟ ان حياة الانسان ، يا سلمى ، لا تبتدىء في الرحم ، كما انها لا تنتهي امام القبر ، وهذا الفضاء الوسيع المملوء بأشعة القمر والكواكب ، لا يخلو من الارواح المتعانقة بالمحبة والنفوس المتضامنة بالتفاهم .

ورفعت سلمى يدها بلطفٍ عن رأسي ، تاركة بين مغارس الشعر تموجات كهربائية يتلاعب بها نسيم الليل فيزيدها نمواً وحراكاً . فأخذتُ تلك اليد براحتي متعبدٍ يتبرك بلثم المذبح ، ووضعتها على شفتي الملتهبتين ، وقبلتها قبلة طويلة عميقة خرساء تذيب بحرارتها كلَّ ما في القلب البشري من الاحساس وتنبه بعذوبتها كل ما في النفس الألهية من الطهر .

ومرت علينا ساعة كل دقيقة منها عامُ شغفٍ ومحبة ، تساورنا سكينة الليل ، وتغمرنا اشعة القمر ، وتحيط بنا الاشجار والرياحين ، حتى إذا ما بلغنا تلك الحالة التي ينسى فيها الانسان كل شيء سوى حقيقة الحب ، سمعنا وقعَ حوافر وهديرَ مركبة تقترب منا مسرعة ، فانتبهنا من تلك الغيبوبة اللذيذة ، وهبطت بنا اليقظة من عالم الاحلام إلى هذا العالم الواقف بمسيره بين الحيرة والشقاء . فعرفنا ان الوالد الشيخ

قد عاد من دار المطران ، فسرنا بين الاشجار ننتظر وصوله . وبلغت المركبة مدخل الحديقة، فترجّل فارس كرامة وسار نحونا منحني الرأس ، بطيء الحركة. ونظير متعب رازح تحت حمل ثقيل ، تقدم نحو سلمى ووضع كلتا يديه على كتفيها ،وحدق إلى وجهها، طويلاً ، كأنه يخاف أن تغيب صورتها عن عينيه الضئيلتين، ثم انسكبت دموعه على وجنتيه المتجعدتين ، وارتجفت شفتاه بابتسامة محزنة ، وقال بصوت مخنوق : عما قريب يا سلمى ، عما قريب تخرجين من بين ذراعي والدك إلى ذراعي رجل آخر . عما قريب تسير بك سنّة الله من هذا المنزل إلى ساحة العالم الوسيعة ، فتصبح هذه الحديقة مشتاقة إلى وطء قدميك ، ويصير والدك غريباً عنك . لقد لفظ القدر كلمته يا سلمى ، فلْتباركك السماء وتحرسك !

سمعت سلمى هذه الكلمات ، فتغيرت ملامحها وجمدت عيناها كأنها رأت شبح الموت منتصباً امامها، ثم شهقت وتململت متوجعة كعصفور رماه الصياد، فهبط على الحضيض مرتجفاً بآلامه . وبصوت تقطعه الغصّات العميقة ، صرخت قائلة : ماذا تقول ؟ ماذا تعني ؟ إلى اين تريد أن تبعث بي !

ثم شخصت إليه كأنها تريد أن تزيل بنظراتها الغلاف عن مخبآت صدره . وبعد دقيقة مثقلة بعوامل ذلك السكون الشبيه بصراخ القبور ، قالت متأوهة : قد فهمت الآن . . قد عرفت كل شيء . . ان المطران قد فرغ من حَبْكِ قضبان القفص الذي اعده لهذا الطائر المكسور الجناحين ، فهل هذه ارادتك ، يا والدي ؟

فلم يجبها بغير التنهُّدات العميقة . ثم دخلا الدار واشعة الحنو تنسكب من ملامحه المضطربة . فبقيتُ انا واقفاً بين الاشجار ، والحيرة تتلاعب بعواطفي مثلما تتلاعب العواصف بأوراق الخريف . ثم تبعتهما إلى القاعة . وكيلا اظهر بمظهر طفيلي يميل إلى استطلاع الخصوصيّات ، اخذتُ يد الشيخ مودعاً ، ونظرت إلى سلمى نظرة غريق تلفِ نحو نجم لامع في قبة الفلك . ثم خرجت دون ان يشعر بخروجي . ولكنني ما بلغتُ اطراف الحديقة حتى سمعت صوت الشيخ منادياً ، فالتفتُّ وإذا به يتبعني . فعدت إلى لقائه . ولما دنوت منه امسك بيدي وقال بصوت مرتعش : سامحني يا ابني فقد جعلت ختام ليلتك مكتنفاً بالدموع ، ولكنك سوف تجيء إليّ دائماً ، اليس

كذلك ؟ ألا تزورني عندما يصير هذا المكان خالياً إلا من الشيخوخة المحزنة ؟ ان الشّباب الغض لا يستأنس بالشيخوخة الذابلة ، كما ان الصباح لا يلتقي بالمساء . اما انت فسوف تجيء اليّ لتذكرني بأيام الصبا التي صرفتها بقرب ابيك ، وتعيد على مسامعي أخبار الحياة التي لم تعد تحسبني من ابنائها . أليس كذلك ؟ ألا تزورني عندما تذهب سلمى وا صبح وحيداً منفرداً في هذا المنزل البعيد عن المنازل ؟

لفظ الكلمات الاخيرة بصوت منخفض متقطع . ولما اخذتُ يده وهززتها صامتاً ، احسست بقطرات من الدموع السخينة قد تساقطت على يدي من اجفانه ، فارتعشت نفسي في داخلي ، وشعرت نحوه بعاطفة بنوية محزنة تتمايل بين ضلوعي وتتصاعد كاللهاث إلى شفتي ثم تعود كالغصات إلى اعماق قلبي . ولما رفعتُ رأسي ورأى أن دموعه قد استدرّت الدموع من اجفاني ، انحنى قليلاً ومسّ بشفتيه المرتجفتين أعلى جبهتي ، ثم قال محولاً وجهه نحو باب المنزل : مساء الخير . . مساء الخير ، يا ابني .

ان دمعة واحدة تلتمع على وجنة شيخ متجعدة لهي اشد تأثيراً في النفس من كل ما تهرقه اجفان الفتيان .

ان دموع الشباب الغزيرة مما يفيض من جوانب القلوب المترعة . اما دموع الشيوخ . فهي فضلات العمر تنسكب من الاحداق . هي بقية الحياة في الاجساد الواهنة . الدموع في اجفان الشبيبة كقطرات الندى على اوراق الوردة . اما الدموع على وجنة الشيخوخة فأشبه بأوراق الخريف المصفرّة التي تنثرها الرياح وتذريها عندما يقترب شتاء الحياة .

واختفى فارس كرامة وراء مصراعي الباب . وخرجت انا من تلك الحديقة وصوت سلمى يتموّج في اذنيّ ، وجمالها يسير كالخيال امام عينيّ ، ودموع والدها تجف ببطء على يديّ . خرجت من ذلك المكان خروج آدم من الفردوس ، ولكنّ حواء هذا القلب لم تكن بجانبي لتحوّل العالم كله فردوساً . . خرجت شاعراً بان تلك الليلة ، التي ولدتُ فيها ثانية ، هي الليلة التي لمحت فيها وجه الموت لأول مرة .

كذا تحيي الشمسُ الحقولَ بحرارتها ، وبحرارتها تميتها .

إيجاز المضمون : يتحدث جبران في هذا المقطع عن احدى زياراته لحبيبته سلمى ، وتناوله العشاء على مائدة والدها ، حيث ولج الشؤم على علاقتهما ، منذ ان استدعى خادم المطران الوالد لمقابلة سيّده . واذ اختلى الحبيبان في الحديقة ، يسمران في ضوء القمر ، ويتكلّمان ويتناجيان بصمتهما وبوحهما الخاشع ، سمعا وقع حوافر مركبة الوالد العائد ، وهو مهموم ومغموم ، ليعلن لابنته نبأ زواجها من غير حبيبها جبران . ففجعت سلمى وأعولت ، فيما أقام جبران على حيرته ، ثم دلف إلى المنزل ولحق به الوالد مودعاً ، دامعاً ، وخرج جبران وهو يشعر بأن تلك الليلة التي ولد فيها ثانية ، هي الليلة التي لمح فيها وجه الموت ، لأول مرة .

القطعة بالنسبة إلى الفن الذي تنتمي اليه : تنتمي هذه القطعة إلى فن القصة الذي المنا سابقاً ، ببعض نماذج منه . والقصة هي فن التعبير عن أحوال النفس وتجاربها من خلال الاحداث والاشخاص ، تعقد فيها أزمة فاجعة ، تتطوّر وتنمو من خلال حبكة يوقّعها الكاتب وينتظمها بحيث ترد الاحداث في اللّحظة النفسية المؤاتية ، كما انه ينيرها ويجلوها بالحوار والوصف وما اليهما . وهذة المقطوعة ، بالرّغم من انتمائها ، عامة ، إلى فن القصة ، إلا انها تبدو ادنى إلى السيرة الذاتية والتّأملات الوجدانية تحت وطأة الأحداث والطّوارىء الخارجية . واذا كانت القصة تنحى منحى موضوعياً ، فتفصل بين الذات والموضوع ، أي بين الإديب والأحداث التي يتلوها والاشخاص الذين يصورهم ، فان هذه المقطوعة تنهج نهجاً ذاتيّاً . فجبران هو الأديب وهو موضوع أدبه ، هو الكاتب والبطل ، لا تقوم بينهما حدود ولا يفْصل أحدهما عن الآخر . لهذا يمكننا القول ان لهذه المقطوعة صفة القصة العامة في الاحداث والاشخاص وصفة الاعترافات الذاتية المأثورة في الآداب العالمية حيت يتلو الأديب أحداثاً تواقع بها هو ذاته ، فتأسّى وعانى ، ففاضت سطوره من نفسه ، كما تفيض الدّموع من المآقي والدماء من الجراح . واننا ننّوه بذلك ونؤكد عليه ، اذ ان القيمة النهائية التي تقيّم بها هذه القصة ، تتعاظم وتتضاءل بالنسبة إلى الزاوية التي نحدق بها اليها . فاذا تفطّنّا ، أبداً ، إلى العنصر الوجداني الذّاتي الطاغي عليها واعتبرناها نوعاً من السّيرة العاطفية ارتفعت قيمتها ، واذا اخضعناها لمقاييس القصة الموضوعية ،

فان قيمتها تتدنّى ، قليلا أو كثيراً . وسوف نُلمّ بها فيما يلي على ضوء فن القصة ، دون أن نَغْفل عن الطابع الذّاتي الموسومة به .

أولا — العقدة : تتكون العقدة القصصيّة ، عندما تلتبس الاحداث ، وتطغى عليها الطوارىء الداخلية والخارجية ، بحيث يحار الأشخاص في أمر مصيرهم ويقعون منه في شبكة لا خلاص لهم منها ، إلا بعد أن تَنْزل بهم المصائب وتَفْدحهم بالالآم الكثيرة . إنّها الفاجعة التي يتناقض فيها المثال والواقع ويتنازعان تنازعاً جديّاً دامياً في ضمائر الاشخاص .

والعقدة في هذه المقطوعة هي عقدة جزئية ، تمهّد للعقدة الكبرى التي تتأزم عندما تُزَفُّ سلمى قسراً ، إلى بعلها . ومنذ أن ولج رسول المطران على مسرح القصة ، تتلامح لنا العقدة وتتراءى بشكل توجُّس وخوف ، يعتري قلب جبران العاشق . إلا انها تَعْلن عن ذاتها وتبدو جليّة عندما يعود الوالد من زيارة المطران ويُطْلع ابنته على نبأ زواجها من رجل غريب عن حياتها وعواطفها ارضاءً لرغبة عمه المطران الّذي لا تُصَدُّ له رغبة .

فعلامَ تقوم العقدة الفاجعة هنا ؟

أ — من التنازع بين ميول النفس وواقعها : فسلمى فتاة روحانية ، ذات شفافية ورقّة ، تجد السعادة في معانقة الحب الأثيري ، وهي تَبْذل عواطفها وأشواقها لحبيبها التي تاقت اليه روحها . وجبران فتى رومنسي ، يقدّس الحب وينذر نفسه له ، وقد عانقت روحُه روح حبيبته وآنست بها في غربة العالم واستعادت معها حالة من النّعيم الروحي القديم الذي سقطت منه عندما ارتدت رداء الحواس والمادة . فالعاشقان يَنْعَمَان بنعيم الحبّ وَتَتَفَتّح به نفسهما ولا يجدان سعادة من دونه . هذا هو الجـانب الايجابي ، اذ تتمثّل فيه ارادة الطبيعة وتتحقّق العفة وتؤاتي السّعادة . اما الطّرَف الآخر ، فيقوم على شخصَيْن ، ايضاً هما الوالد والمطران — واللّذين يرمزان إلى الواقع والقيود الخارجيّة الّتي تُعيق الحبَّ عن بلوغ كماله وتحقيق سعادته ، أو هما رمز لشهوة المال والجاه وتحقيق المصالح الأنانية التي لا تحفل بقيم الروح . الحب يسعى إلى تحقيق ذاته في نَفْسَيْ الحبيبَيْن ، وضعف الوالد وقسوة المطران لا يُقيمان

له وزناً، ويسعيان إلى اخماد جذوته . يتوق الوالد لذلك كي يَضْمن لابنته المال والجاه، ويعمل له المطران كي يجلب لابن اخيه حَظوة الجمال والفتوّة المتألقين على وجه سلمى . ويتواجه الطرفان ويحاول كلٌ منهما ان ينتصر على الآخر، فيبدو الحب ذليلاً، واهياً ، لا حول له أمام سلطة الوالد وجبروت المال والجاه والسلطة المتمثل في المطران وابن اخيه . وبعد ان كان الحبيبان يَنْعمان بنعيم الحب ، اذ بشيطان المال والانانية يَقْذف بهما في جحيمه المتآكل ، فتعقد في نفسيهما عقدة العذاب ، وهي، في الآن ذاته ، العقدة التي تقوم عليها القصّة .

وهكذا فان للعقدة وجهاً ذاتيّاً خاصاً في نفس الحبيبين ووجهاً انسانيّاً عاماً في مصير الحبّ الضائع المخذول الذي لامقرَّ ولا حياة له في عالم المال والانانية والمطامع . فهو أشبه بزهرة نديّة تفوح بأرج الروح ، لكنّ نعال إبناء المادة تطأها وتُعَفّرها .

ب — من التنازع بين قوى الخير وقوى الشّر في الوجود : وإذا نظرنا في واقع القصّة ، نجد ، أيضاً ، أن الحبيبَيْن يرمزان إلى قوى الخير الذي يؤلف بين القلوب ويجمعها في روضة العفّة والروح . فسلمى عندما أحبّت جبران غدت اكثر روحانية وتفتحت أكمام نفسها ، وسقطت حدود الحواسّ فيها وجعلت تسمع صوت الصَّمت وتتلمّس الحقائق الخفية المستورة في الوجود . ومثْلُها جبران إذ طَهَّرَ الحب نفسه من ادرانها وجعله يسمع صوت السّكينة الهامس في أعماقه :

« أليست هي السكينة التي تحمل شعاع النّفس إلى النّفس ، وتنقل همس القلب إلى القلب ؟ أليست هي السكينة التي تَفْصلنا عن ذواتنا ، فنسبح في فضاء الرُّوح اللّامحدود ، مقتربين من الملأ الاعلى ، شاعرين بأن اجسادنا لا تفوق السُّجون الضيقة وهذا العالم لا يمتاز عن المنفى البعيد » ؟

وهكذا فان الحبّ سما بروحَيْ الحبيبَيْن إلى الملأ الأعلى وسقطت عنهما قيود الجسد، فبدا كسجن ضيق لروحيهما، كما زالت منه شهوة العالم ، فبدا بكلّ مُغْرياته ونزواته ، كمنفى بعيد ، مترامي الأطراف . فالحبّ ، هنا ، جعلهما يعانقان الخير الأسمى ، يتعاظمان ويرتفعان عن مباذل الجسد والحياة ، ليُصْبحا كطيفَيْن لطيفَيْن يتَعبَّدان في معبد الحُبّ .

إلا ان العالم الذي يخيل اليهما انهما تفلّتا عن قيوده والجسد الذي توهّما انهما تحرّرا من نزواته . يعود فيطالعهما بوجه الوالد البائس . المخذول والمطران والزّوج . الاول بسلطته وجاهه الفاقدي الرحمة والثاني بماله وشهوته . الحب يتوق إلى معانقة الخير والشر يتشبّث به ويعيقه .

وهكذا تتّخذ العقدة هنا وجهاً اخلاقياً ، اجتماعيّاً . تتمثّل فيه وطأة القيم الاجتماعية الزائفة من مال وجاه وسلطة على الفرد التّائق إلى تحقيق نفسه في مباهج الحبّ . فجبران وسلمى هما ضحيتّان للمجتمع الذي ابدع لذاته حقوقاً وقيماً قتل فيها براءة الانسان الاول وفطرته ونكلّ به وافقده حرية العاطفة والحبّ ، وهما وحدهما يؤدّيان به إلى معانقة السّعادة والحقيقة .

ولهذه العقدة **ثلاثة أبعاد** على الاقل :

١ ــ **بُعْدٌ ذاتيٌّ** فرديٌّ بين العاشقين : .

٢ ــ **بعد أخلاقيٌّ اجتماعيٌّ** في مفهوم الخير والشّر ، مع تنديد بطغيان الرذيلة على الفضيلة والمادة على الروح والمجتمع على الفرد .

٣ ــ بعد روحيٌّ . صوفيٌّ في فهم الحب وعلاقته بالحقيقة والرُّوح وأسرارها فيما وراء حدود العقل والحواسّ والربح والخسارة .

ثانياً ــ الحبكة الروائية : ونفهم بالحبكة تلك الشّبكة التي ترتبط بها الاحداث بعضاً بالبعض الآخر ، فتتوالد وتتنامى بسببيّة وتطوُّر ، بحيت لا تحدث ردّة وانتقاض بينهما ولا تخرج عن السياق وعن الخط الذي تتطوّر به الأزمة في النفوس . وتقوم على خمسة مقوّمات هي التالية :

أ ــ حسن الانتخاب من الواقع .
ب ــ الواقعية .
ج ــ حسن التوقيع .
د ــ السببيّة .
هـ ــ النموُّ .

أ – **حسن الانتخاب من الواقع** : ان الروائي يفيد من أحداث الواقع ويستمدّ منها حسّ الواقعية وطابعها . وإذا اعتزل الواقع ، تفقُد روايته تأثيرها لانعدام الصّدق وانعدام إيمان القارىء بما يقع فيها . إلا ان الأحداث الروائية . وان كانت مستمدة من الاحداث الواقعية ، إلا انها تمتاز عنها بكونها مختارةً اختياراً بتأثير الانفعالالذي يُعانيه الرّوائي ، والمنعكس عن الأنفعالات التي يعانيها أشخاص الرواية . وذلك يعني أن أحداثاً كثيرة تقع في حدود الواقع ، ولا يتأثّر بها مصير الأشخاص، تسقط في الرواية لأن الألمام بها يُخرجها عن سياقها ويُسقطها تحت وطأة الجزئيات والاعراض ويفقد الفن مبرّره . فالحادثة الفنّية هي حادثة جرت ، فعلا ، في الواقع أو يمكن ان تجري فيه ، إلا انها ذات تأثير عميق في نفوس أشخاص الرواية وفي دفع أزمتهم إلى التبلور والتطور .

فإلى أي مدى نتحقق ذلك في هذه المقطوعة الجبرانية : نبادر إلى القول إن الأحداث في روايات جبران تبدو، غالبا، غائمة ، محفوفة بضباب التأملات والخواطر والعظات . وهي أشبه بإيقاع يوقظ تأملاته ، أو بحجر صغير يَرْمي به في بحيرة نفسه ، فيثير أمواج التأمل . وإذا قيست بما دونها في سائر الرّوايات ، لبَدَت ضئيلة ، خافتة ، فاقدة الواقعية، إذ أنه يفترضها إفتراضاً ذهنيّاً، بحيث تظلُّ تشعر وأنت تَقْرَأ سرده أنك تُقيم في بيئة ذهنيّة ابتدعها الكاتب ابتداعاً . وربّما لجأ فيها ، أحيانا ، إلى الأحداث المفاجئة الصّاعقة كقتل النّفس والموت والمرض ، إلا انه يخيّل اليك ، ابداً ان الكاتب هو الذي يُسَيّرها ، بدلا من ان ينقاد ويتسيَّر بمنطقها .

وفي هذه المقطوعة بالذّات نقع على خمسة أحداث رئيسيّة هي التالية :

– الدعوة إلى العشاء واجتماع العاشقين ومقابلة الوالد .
– دخول الرسول وزيارة الوالد للمطران .
– اختلاء الحبيبَيْن في الحديقة .
– عودة الوالد واعلانه لنبأ الزواج .
– ذعر الحبيبين وافتراقهما القانط .

وقد ضفرها الكاتب وواكبها او عقّب عليها باحداث اخرى متصلة بها ، الا ان

محور الانفعال دار عليها . فجبران لا يُؤخذ بالاحداث لذاتها ولا يُجذب بها كغاية مستقلّة : بل يؤدي الاحداث الرئيسيّة ويُحسن انتخابها ليُسارع منها إلى ادراك غايته . فالحادثة الاولى مهّدت لاجتماع الحبيبين واظهار سعادتهما ، بعضاً ببعض ، ورفق الوالد بهما ومباركته لعاطفتهما . وهي مطبوعة ، نوعاً ، بطابع الواقعيّة ، وان كان جبران قد أغرقها في خضم تأملاته . واذا كان قد اشار إلى المائدة وما لذّ وطاب عليها ، فانّ تلك الملاحظة ترسّخ للواقعيّة وتوهم القارى بها . اما الحادثة الثانية ، فتُدْخل طارئاً جديداً على سياق القصّة ، اذ لو توقّف الكاتب عند الزيارة والعشاء، لتباطأ سير الاحداث وخمدت جذوة الانفعال . فالحادثة الثانية أوْلجت مرحلة جديدة من مراحل القصّة ، لن تسفر وتتكامل الا في عودته الوالد من زيارة المطران . ولو أن الكاتب ، اعترض ، مثلا ، بوصف مُسْهب لألوان الطّعام ، ولأحداث الاكل ، أو لو وصف العرَبة وصفاً مطوّلا والشارع الذي عبرت فيه أو لو أخذ فكرة أشجار الحديقة مفصّلاً ، مدقّقاً ، لكان تردّى وتهافت في اختيار الاحداث ولوقع من دونها في الواقعية الفنيّة القائمة على المُحاكاة والنقل والمُطابقة . فجبران يستذكر من الاحداث ما رنّ منها في وجدانه ودوّى فيه .

واثر رحيل الوالد يُشير إلى اختلائهما في الحديقة ، وهي حادثة مباشرة ، واقعية بالنسبة إلى الرّومنسّي ، اذ يكاد لا يتمثّل الحُبُّ ، إلا في إطار الطبيعة ، كأن جدران البيوت هي جدران سجن رهيب .

وهذه الخلوة كانت ضرورية لتطوّر سياق الأحداث واظهار ما يتفجّر في نفس الحبيبين من عواطف أبدت لنا الجانب الصّوفي ا لماورائي منه . انها اللحظة التي تجلّى به الحب تجلياً .

وهكذا فان جبران ، وإن لم يُسْرف بالسرد ، فإنه يستنير على الأحداث بحدسه وبُحْسن اختيار ما يختار منها ، دون أن يُدْرك منه حدود الأحداث الرمزيّة القائمة التي تطالعنا في الرواية المعاصرة .

ب ـ **الواقعيّة** : ونفهم بها أن تكون الحالة مُمْكنة الوقوع ، أو أن تمكّن للأفكار

والخواطر في حدود الواقع وتؤديها في إطاره . ومع ان جبْران يؤثر الأوصاف والإنثيالات الوجدانية ، فقد ألمّ ببعض الأحداث ذات الطابع الواقعيّ ممّا دفع الملالة عن القارىء وجذبه عن العالم الداخلي ، إلى عالم الاحداث الخارجية . مثال ذلك :

— وبعد أيام ، دعاني فارس كرامة إلى تناول العشاء في منْزله . .

— ولمّا بلغْت المنزل وجدت سلمى جالسة على مقعد خشبي في زاوية من الحديقة ، وقد اسندت رأسها إلى عمد شجرة . . . فدنَوْتُ منها صامتاً وجلست بقربها .

— وبعد هنيهة خرج فارس كرامة إلى الحديقة ، ومشى نحونا مرحبّاً بي . . باسطاً يده إليّ . . .

— جلسنا إلى المائدة نأكل ونشرب ونتحدث ، ولم نَنْتَه من العشاء حتى دخلت علينا خادمة وخاطبت فارس كرامة قائلة : في الباب رجل يَطْلب مقابلتك . . فَسَكَتَ دقيقةً . . وبعد هنيهة دخل رجل بأثْواب مُزَرْكَشَة وشارب معكوف الطّرفين . . . فانتصبَ الشّيخ ، وقد تغيّرت ملامحه . وخرج الشيخ مصحوباً بالخادم . . وظلّت سلمى واقفة تَنْظر من النافذة نحو الطّريق ، حتى اختفت العربة عن بصرها وراء ستائر الظلام واضمحلّ ارتجاجُ الدواليب بتباعدُ المسافة وتشرّب السكون حرتقة سنابك الخيل . . »

ففي هذه الاحداث ، جميعاً ، تظهر الواقعيّة في إيراد الاحداث المباشرة التي تدعنا نبصر ما نقرأ وكأنه قائم أمامنا . إلا أننّا ، إذا ما عرضنا لها من خلال المقطوعة كلها ، نجد أنها تكاد ان تضيع وتختفي في لجة الافكار والتأملات والنّظرات الفلسفيّة ، فتبدو وكأنّها خطوط واهية ، ضائعة المعالم .

وربما تضاءل قدر الواقعيّة فيها من الحوار الشعري الوجدانيّ الذّي يَنْطق به معظم الأشخاص .

جـ — **حسن التوقيع** : ليس لجبران تكنيّة خاصّة في توقيع الأحداث ، اذ انه يلحق بهواجسه الداخليّة . الا انه قد يحسن سياقها في دربة قليلة التّكثيف والتعقيد . فقد وَقّع ، مثلا ، قدوم رسول المطران في ليلة مواتية تسمح باختلاء الحبيبَيْن ليتشاكيا

وتسنح للوالد بان يعود بخبر الزّواج المشؤوم ، ليدفع العمل الروائي إلى حدود الفاجعة . الا ان دُرْبتَه لا تستمدّ خطوطها من دراسة عميقة لاحداث الواقع . فهي وليدة الفطرة والعفويّة والسّياق الواقعي أكثر منها دربةً موقّعة بلطف لتعمّق من دلالة الأحداث بذاتها . وهي صامتة ، هادئة . فالحادثة الجبرانيّة ، لا تتكلّم بذاتها كأحداث الجاحظ في البخلاء ، مثلا ، بل انه هو الذي يستنطقها ويتكلّم عنها . مثال ذلك :

— « خرج فارس كرامة ومشى باسطاً إلي يده ، كأنّه يُريد أن يبارك ذلك السر الخفي الذي يربط روحي بروح ابنته » فالكاتب لم يَدَع حادثة المصافحة تعبّر عن ذاتها ، بل انه ترجمها ترجمة ذاتية وفقاً لانفعالاته واعتقاداته .

د — **السببيّة** : وهي مظهر من مظاهر الحبكة الروائيّة ، تتولد فيه الحادثة الّلاحقة من السّابقة ، وفقاً لتطور الأزمة . ولقد تردّت السّببية تحت وطأة الاستطرادات بحيث توشك أن تَفْقد خطّ تَطوُّرها . حتى اذا اسقطنا ما اعترض بين حادثة وأُخرى من حلقات الظواهر ، رأينا ان الكاتب لم يعطل السّببيّة من شغفه بأحداث تجانبها . فهو لا يؤخذ بمظهر خارجي ، يُنْعم بوصف دقائقه ، لاهياً عن سياق الرواية ، بل انه يُعَقّب على الاحداث بأضعاف مُضاعفة من الخواطر . فالسببيّة الواقعية تَظَلّ ، اذن ، قائمة ، اذا سقطنا الاحوال الوجدانية والفكرية الّتي تَنْهمر من كُلّ حادثة .

ه — **النُّموّ العضوي** : ونفهم به ان تسمو الحادثة الّلاحقة على السّابقة في تطوير الأزمة ، ودفعها صعُداً حتى الذروة في العقدة ثم الانخفاض والتدنّي بها إلى النّهاية . ويبدو أن أحداث هذه المقطوعة لا تخلو من النُّموّ والتّصاعد ، اذ بدا الحبيبان ، في مطلعها ، ناعميْنِ بحبّهما تحت وطأة الأحداث المتنامية ، ونلفيهما في النّهاية ، وقد حلّت بهما فاجعة الصّدّ والفراق . وقد بدأ النُّموّ إلى الفاجعة منذ دخول رسول المطران وعودة الوالد ، وان كانت الأحداث تنمو نمواً سريعاً ، مُهَرولاً إلى نهايتها ، فاقدة بذلك الصِّبْغة الواقعيّة . وربما كان احرى بالكاتب أن يمدّ رقعة الاحداث ويُثْبت مثلاً حوار الوالد والمطران ليُظْهر نفسيّة الطرف الآخر ، كما أظهر نفسيّة الطرف الأول في حديث الحُبّ . وعلى الجملة ، فان أحداث الرواية

نمت نمواً غير طبيعي ، اذ تَلَهّف الكاتب على المر حل المتأزمة ، فقوّى بذلك الانفعال وعراه بالصّخب والعنف دون أن يتعمّق في جذوره الواقعيّة .

الأشخاص :

هناك جبران وسلمى وهما أدنى أن يكونا شخصيّة واحدة . تمثّل الحبّ في النفوس البريئة . وفضلا عنهما ، هناك المطران ولا نجد له صورة واضحة على مسرح الرواية ، وان كان تأثيره عليها عميقاً ، فهو ممثل يؤدّي دوره من المَمْشى الخلفي للمَسْرح ومن وراء ستار . اما الوالد ، فنترجّح شخصيّته بين الإيجابيّة في تحنُّنه وتعطفُه على الحبيبَيْن والسَّلبية في خضوعه لمُغْريات المال والسُّلطة والجاه .

١ ــ **جبران ، أو الحبُّ الجبراني** : يمثل جبران في هذه المقطوعة مثل الحب في مفهومه الروحي وقد تمثله ومثله على الشّكل التالي :

ــ انه خبز سماوي ، يزيد صاحبه جوعاً ويُذيب قلبه ، وقد عجن بالمرارة والحلاوة .

ــ انّه حالة نفسية لا يُعَبَّر عنها ، بالألفاظ بل بالسكون .

ــ انه ينطوي على عذوبة العاطفة التي تكنُّها الوالدة لابنها .

ــ انه ابن السّكينة التي تقرب الانسان إلى الملأ الاعلى وتفصله عن جسده وعالمه الترابي .

ــ انه لا يبلغ مداه ولا يحقّق ذاته إلا بين احضان الطّبيعة ، بين الاشجار وعلى الزّهور والاعشاب وتحت أحداق القمر المطلّة من شرفة الليل .

ــ انه أعلى من السّماء وأعمق من البحر وأقوى من الحياة والموت والزّمن .

ــ انه يُعَرِّف الإنسان من الأسرار ما لم يكن يعرفه .

ــ انه ابن التفاهم الروحي الصّاعق بين شخصَيْن .

ــ انه جزء من الناموس الذي الكلي الذي يسيّر القمر حول الارض والارض حول الشّمس والشمس وما يحيط بما حول الله .

ــ انه ينهض بالإنسان من ترابيتّه ويضعه في قدس أقداس الحياة .

– انه يجمع روحَيْ العاشقَيْن في قبضة الله ، قبل أن تنصيّرهم الولادة أسيرَيْ الأيام والليالي .

– ان قُبْلَة تُنَبِّه كلّ ما في النفس من الطُّهر الالهي .

وبيّن أن هذه الأفكار تصوّر الحُبّ المثالي أو تعبّر عن نفسية جبران الرُّومنسية المراهقة المفعمة بأجواء الأحلام والأوهام والتي تُصيبها الخيبة ويصرعها الفشل ، منذ ان تواجه الواقع وتعجز عن التكيُّف بالنّسبة اليه وتجاوز صعوباته .

١ – **الصفة الرُّوحيَّة** : و مؤدّى كلامه عن الحبّ أنه نعمة سماوية وذو طبيعة سماوية تغتذي منه الروح ، فلا تَشْبَع ، لأنه لا نهاية ولا قرار له . واذ كانت له صفة روحيّة ، فان المرء يَعْجز عن التعبير عنه ، لان الالفاظ عقليّة ، أما الحبُّ ، فشيء لا نهائي ، تُعانيه ولا تفهمه . وقد تفاهم الكاتب وحبيبته بلغة الصمت اي بلغة النّجوى والتأمل ، فكأنّ الالفاظ تبدله وتشوهه وتَسْفحه . فالحب أبكم صامت ، اذ لا يجد لذاته تعابير تُفْصح عنه .

٢ – **تكامله في الطبيعة** : ويبدو ان جبران ، كسائر الرومنسيين ، يقصر سعادة الحب على الطبيعة . فقد د لف وحبيبته للحديقة في ضوء القمر ، وتباثّا وتَنَاجيا . وهو إنما يشير بذلك إلى ان الحب يأنف من القيود ، ومن البيوت ، اي من المجتمع الذي يحدّه بحدود الحلال والحرام ويقيّده بالضرورات المادية ، فلا يُفْسح فيه الا لمن ترافرت له شروطها ، فيما تقتصر غاية الحب على ذاته ، لا يهدف من دونها إلى زواج أو مصلحة أو ما اليهما . الحب مطلق ، إنّه الحرية الروحية التامة . وهكذا نستشفّ في ايثار الكاتب لعالم الطّبيعة نوعاً من الكره لعالم المدنيّة الزّائفة ، تضاعف هنا من خلال المحاذير التي حالت بينه وبين حبيبته ، اذ فَسَخَ بينهما المطران ، وهو ذو رتْبة اجتماعية تمنحه نفوذاً وسلطاناً ، وابن اخيه ذو نفوذ آخر متمثّل بالمال . فالطبيعة هي مأوى السعادة ، بل عدَنها الاوّل ، هي تعطي خيرها دون منّة أو ثمن وهي المهد الأصيل للإنسان ، وعندما خرج منها تزيفت طبيعته وَفَسُدَت .

٣ – **خلوده فيما وراء الحياة والموت** : وربما بدا لجبران ان الحب وحده يَكْسُر

طوق التغيُّر وناموس الزوال . هو وحده الذي يَخْلد ويُخلِّد . فهو « أقوى من الحياة والموت والزّمن » . ولسنا ندري كيف يخلد الحب الجبراني ، ما دام صاحبه يهرم ويموت . ولعله يخلــد بخلوده الرّوح ، لانه يمثل ذروة تكاملهـــا وانسجامها مع ذاتها ومع المثال . فلا خلود للانسان إلا بحبِّه ، فاذا عانقه وتطهّربه وتبتّل له ، فانه يصفو ويتكامل ويستحق نعيم الخلود وينجو من شروط الموت والحياة والصّيرورة في قبضة الزمن .

٤ ــ تجسيده لناموس الحياة الكلي : ويعتقد جــبران في نزعته الصوفية ان الحب جزء من الناموس الكلي الذي ينظم الكون والافلاك . ومؤدّى كلامه أن الأنسان، إذ يُحبّ ، يحقق إرادة الله والحياة والطبيعة فيه، يَخْضع للناموس المسيّر للكون ، فيتكامل به وينتظم دورة الحياة كلّها . فمن أحبّ كمن تعبّد لانه ينفذ ارادة الله ، ومن أحبّ أدرك الحقيقة إذ تتفتح له أسرار الكون من أقصى دركاته إلى افلاكه واتحد وذاب بذات الله . وبذلك يغدو حبّه صنواً للصوفيّة العميقة التي تلج منه إلى خفايا النفس والعالم لتُعانق في النهاية الله .

٥ ــ جمعه لروح العاشقين قبل الولادة وبعدها : ولجبران نزعة غيبيّة يؤْمن فيها بالحقائق القلبية الشعورية ، دون ان تكون لديه بيّنة عليها . فهو يؤمن بأن روحَي العاشقين تواثقا بوثاق الحُبّ ، قبل أن يولدا ، واذ يموتان يعودان إلى حالة النعيم الذي سقطا منه . فهو يقول مخاطباً سلمى :

« أما جمعَتْ روحَيْنا قبضة الله ، قبل أن تُصيِّرنا الولادة أسيري الأيام والليالي ؟ ان حياة الانسان يا ليلى لا تبتدىء في الرّحم ، كما أنها لا تنتهي أمام القبر ، وهذا الفضاء الوسيع المملوء بأشعّة القمر والكواكب ، لا يخلو من الأرواح المُتعانقة بالمحبّة والنفوس المتضامنة بالتفاهم » .

وهكذا ، فان الانسان مكبّل بالليالي والأيام، اي أنه أسير الزّمن ، يُعيقه عن معانقة المطلق والكمال ، واذ سقط إلى عــالم التراب ، افترقت روحه عن روح

الحبيب ، وتجزأت عنها ،وهي تظل مستوحشة ، تشعر بالعاهة والنقص في هذا العالم، تحن إلى روح الحبيب . فاذا عثرت عليها ، آنست وتكاملت بها وعانقت فيها شيئاً من النّعيم القديم الذي نزحت عنه . فالحب هو عودة إلى حالة النّقاء الاول ، يُطَهّر النفس من أدرانها كلها .

خلاصة حول شخصية جبران في هذه المقطوعة : يقول جبران في حديثه عن نفسه، خلال تأملاته على مائدة العشاء : « وفتى كثير الاحلام والهواجس ، لم يُذُقْ ، بعد ، خمر الحياة ولا خلّها ، يُحَرِّكْ جناحَيْه ليطير سابحاً في فضاء المحبّة والمعرفة ، ولكنه لا يستطيع النهوض لضعفه » . وقد ينطبق هذا الوصف ذاتُه على شخصيّته ، كما بدت هنا ، اذ نراه وقد استولت عليه أحلام الحبّ وطغت على تفكيره ، فأغرق فيها وعمّمها على الكون ونواميسه واخضع لها كُلّ ظاهرةٍ في الوجود . ومع انه تلمّس بعض الحقائق ، فإنه يبدو كفتى قابع في وهم نفسه ، يَنْسج الوجود على نول الظُّنون ، لم يخبر الحياة ولم يختمر وينضج بتجاربها، معبراً عن ذاته في حدود الخيال والعنف والتطرّف ، مما سينخلع ويعفّ عنه في آثاره اللاحقة وبخاصة النبي .

ب — **سلمى كرامي العاشقة** : تبدو شخصيّة سلمى كظلٍّ لشخصية حبران ، أو كتكملة لها ، وما يقصر في التعبير عنه ينطق به على لسانها . الا ان الكاتب منح ذاته من العمق والجدّة في التفكير ما لم يُضْفه على حبيبته . وذاك أدنى إلى الواقعية ، إذ لم يدعها تنطق بغير صوتها إلا لماماً . فهي حين تدعوه بالقول : « تعال نخرج إلى الحديقة ، ونجلس بين الاشجار لنرى القمر طالعاً من وراء الجبل » ، انما كانت تنطق بصوتها البريء . اما عندما اردفت مجيبة على سؤاله لها بالقول : « اذا حجب الظلام الاشجار والرياحين عن العين . فالظلام لا يحجب الحُبَّ عن النفس »، فقد استعارت صوت جبران وتكلمّت بكلامه . لقد نطق الكاتب من خلالها وزور شخصيتها واقحم عليها مبادئه وافكاره وانثيالاته العاطفية ، مما سنعرض له في حديثنا عن طبائع الحوار.

ج — **رجل الدّين** : تبدو شخصيته مموّهة اذ لا نبصر وجهه على مسرح القصّة ولا نسمع صوته ، لكننا نستشفُّ حضوره من خلال الأحداث والنتائج التي يُلْقي شباكها أمام مصائر الناس وبه يرمز الكاتب إلى قوى الطمع وإلى الفساد الذي تسرّب

خلايا المؤسسات الدينية، فغدا بعض اتباعها يخدمون الشر ويعملون لمآربهم الخاصة . بدلا من ان يتكرسوا للخير والخدمة العامة . وتنديده به يَرِدُ في كتابات جبران من خلال نظرة عامة يسعى بها لإعادة الدين إلى جذوره وينابيعة الأولى . بعد ان طرأ عليه بعض المستغلين .

د — **الوالد وابنته سلمى** : ويلحق جبران الوالد برجل الدين ، فهما وان اختلفا في الوظيفة ، فانّهما يتّفقان في سوء استعمال السُّلطة المنوطة بهم . فرجل الدين يسخرها لمآربه الدنيوية وخدمة أقاربه،والثاني يسيء استعمال سلطة الابوة اذ يَغْتَصِب ابنته عن الصدق والاخلاص ولا يحفل بعواطفها وكرامتها ويزوجها إلى امرىء غريب ببركة رجل الدين . وقد كان جبران يؤمن ان الحب يبارك ذاتَه ، و انه ليس بحاجة لعقد عقد زنى وليس عقد زواج . وهكذا يجعل الكاتب نفسه وحبيبته كضحيتين من ضحايا الاستبداد الأبوي والديني وتبدو سلمى الابنة على نقيض سلمى العاشقة . فتاة سلسة الانقياد ، ذليلة تساق إلى حتفها كالنعجة الوديعة او كالحمامة الكسيرة الجناح .

وعبر ذلك كلله تظهر النزعة الاصلاحية التي تستأثر بكتابات جبران . فهو من خلال تمجيده لعظمة الحب ، يُجدِّف على مؤسستين اجتماعيتين كبيرتين : الكهنوت والعائلة ، وهو لا يتنكر لهما اطلاقاً ، اي لا يسعى إلى ازالة الكهنوت وحل رباط العائلة ، وانما يريد ان يعيدهما إلى حقيقتهما ويخلص من فسادهما .

الحوار : وهو يحل محل السَّرد والوصف اذ يفصح عن نفوس الاشخاص من خلال أحاديثهم . وقد يكون ذاتياً ، اي حديثاً بين الشخص الروائي ونفسه ، وقد يستحيل إلى استطراد ، يتعطّل به سياق الاحداث وتطور الأزمة ، اذ ينصرف الكاتب إلى هموم وافكار جانبيّة . الا ان الصفة الاعم الملازمة له ، هي صفة الحوار القائم بين شخصين أو أشخاص في الرواية يطلع به كلٌّ منهم ما يعانيه وما يُضْمره له وما يراه .

١ ـ الحوار الواقعي المباشر : وفي هذه المقطوعة نعثر على بعض الحوار الشائع المباشر كقول والد سلمى :

ـ هلما ، يا ولدي إلى العشاء ، فالطعام ينتظرنا .
أو قول الخادمة :

ـ في الباب رجل يطلب مقابلتك يا سيدي ، فسألها من هو هذا الرجل : فأجابت : أظنه خادم المطران ، دعيه يدخل .

ـ قد بعثني سيادة المطران بمركبته الخصوصية لاطلب اليك ان تتكرم بالذهاب اليه ، فهو يريد ان يباحثك بأمور ذات اهمية .

ـ لماذا لا تتكلم ، لماذا لا تحدثني عن ماضي حياتك .

٢ ـ الحوار غير الواقعي : ونفهم به ذلك الكلام الذي ينطق به شخص في الرواية دون ان يخرج من نفسه وعقله وواقعه . فيكون الصوتُ صوتَه والكلام كلام الكاتب او من اليه . وقد مثّلنا على لا واقعيته ، حيناً ، ببعض الكلام الذي اطلقه جبران على لسان سلمى . ونعثر عليه ايضاً في مثل قوله والدها مخاطباً جبران :

ـ ارجو ان اعود والقاك ، ههنا ، فسلمى ستجد بك مؤنساً يبعد باحاديثه وحشة الليل ويزيل بأنغام نفسه تأثير الوحدة والانفراد .

ومن البيّن ان ذلك الوالد المسكين لم يكن قادراً على تمثُّل أنغام للنفس تزيل الوحدة وتبعدها . مثل ذلك قوله :

ـ عمّا قريب يا سلمى ، عما قريب تخرجين من بين ذراعي والدك إلى ذراعي رجل آخر ، عما قريب تسير بك سنة الحياة من هذا المنزل إلى ساحة العالم الوسيعة ، فتصبح هذه الحديقة مشتاقة إلى وقع قدميك ويصير والدك غريباً عنك . لقد لفظ القدر كلمته يا سلمى ، فلتباركك السماء وتحرسك .

فهذا كلام فاقد الواقعية لتعجُّل الاحداث فيه بين ذهاب الوالد وعودته بهذا القرار

الخطير المفاجيء ، وهو فاقد الواقعية في معناه الخطابي الخيالي الذي لا يحذقه قائله ، وفي مضمونه الشعري الذي يفصح عن نفس الكاتب اكثر مما يُفصح عن قائله .

وقد يدنو إلى ذلك بعض حديثه الاخير مع جبران اذ قال :

– ان الشباب الغض لا يأنس بالشيخوخة الذابلة ، كما ان الصباح لا يلتقي بالمساء . . .

٣ – **في حوار سلمى** : بدا حوار سلمى ، غالباً وكأنه محمول ، تدرك فيه ابعاداً وجدانية لا قبل لها بها . مثال ذلك قولها ، مجيبة جبران :

« قد سمعتك نعم سمعتك – سعمت صوتاً صارخاً خارجاً من أحشاء الليل ، وضجة هائلة منبعثة من قلب النهار . »

وكلامها هذا لا يعدو ان يكون تعبيراً جبرانيا ، صرفاً ، تعمدت فيه الألفاظ الخطابية المدويّة التي تعني كل شي ولا تعني شيئاً بالذات .

ومثل ذلك قولها :

– قد عرفت الآن انه يوجد شيءٌ أعلى من السماء وأعمق من البحر وأقوى من الحياة والموت والزّمن .

– من منهم يصدق اننا في الساعة التي تجيء بين غروب الشمس وطلوع القمر قد قطعنا العقبات واجتزنا المعابر الكائنة بين الشك واليقين . من منهم يعتقد ان نيسان الّذي جمعنا لاول مرة هو الشهر الذي اوقعنا في قدس اقداس الحياة .

٤ – **الحوار الشعري** : وقد وقعنا على نبذ وملامح منه في حديث الوالد وابنته ، كما قدمنا ، وهو يطغى على معظم الحوار الجبراني الذي كان يتخذ القصة كذريعة له ليتلو بها افكاره وينشر معتقداته . ونعني بالحوار الشعري ذلك الكلام الانفعالي الخيالي الذي يثير النفس اكثر مما يوضح للعقل، وهو يطبع معظم الاثار الجبرانيّة، كمثل قوله، مخاطباً سلمى :

— « ألم تسمعيني متكلّماً ، مذ جئت إلى هذا المكان ؟ او لم تسمعي كل ما قلته منذ خرجنا إلى هذه الحديقة ؟ ان نفسك التي تسمع همس الازهار واغاني السكينة تستطيع ان تسمع صراخ روحي وضجيج قلبي . »

والنزعة الشعرية بيّنة في تأكيده على ذلك النوع من الحديث الذي يتلى في الصمت بين القلوب وفي أغاني السكينة . فالناس لا يتخاطبون في حديثهم العادي بمثل هذه البلاغة الانفعاليّة المستمدة من ابعاد الخيال والرؤيا الباطنية ؟

ومثل ذلك قوله :

— « وأنا قد سعمتك ، يا سلمى ، سمعت نغمة عظيمة محيية ، جارحة ، تتموج لها دقائق الفضاء وتهتزّ بارتعاشها اسس الارض » .

وهذا كلام فتى مهووس ، تطفو الانفعالات على لجة نفسه وتثيره بالهوس والنزق إلى اقصى غاية الاشياء، فيعلن آراء متطرفة. فأيّاً تكون تلك النغمة المحيية التي تزعزع الفضاء وتهز اركان الارض . ومثل هذا الحوار يفضح النزعة التهويليّة التي تستأثر ببعض تعابير جبران ، مما يفقدها المضمون الانساني الجدي المسئوول .

وقد ينطبق ذلك على قوله :

— ان البشر لا يصدّقون حكايتنا، لانهم لا يعلمون بان المحبة هي الزهرة الوحيدة التي تنبت وتنمو بغير معاونة الفصول » اي انها تنبت وتنمو في النفس بالزام من ذاتها . فالنفس لا تقوى على قتل الحب والامتناع عنه ، كما ان الزهزة لا تقوى على ان تمتنع عن التفتح وعقد الثمر . .

٥ — **الحوار الفلسفي** : ويتداخل في هذه المقطوعة الحوار الشعري والحوار الفلسفي المنقول عنه المتأثر به ، بحيث نعجز عن فصل احدهما عن الآخر . مثل ذلك قوله :
— « اليست هذه العاطفة التي نخافيها ونرتجف لمرورها في صدورنا جزءاً من الناموس الكلي الذي يسير القمر حول الارض والارض حول الشمس والشمس وما يحيط بها حول الله . »

ففي هذه النبذة نقع على مذهب فلسفي في وحدة الوجود وتكامله عبر حلقات متغايرة متشابهة في المصير الانساني والعالمي الاكبر . وجبران يؤدي هنا افكاره ويبذلها لامرأة قد لا تفقه معناها وابعادها ، فكأنه يخاطب بها نفسه ، بدلا من الآخرين ، او كأنها نوع من التأملات التي يتلوها الكاتب بصوت عال يسمعه الاخرون ، دون ان تكون له صلة بهم ويدنو إلى ذلك قوله :

— « أما جمعت روحينا قبضة الله ، قبل ان تسيرنا الولادة اسيري الايام والليالي ؟ ان حياة الانسان يا سلمى ، لا تبتدىء في الرحم ، كما انها لا تنتهي أمام القبر ، وهذا الفضاء الوسيع المملوء باشعة القمر والكواكب ، لا يخلو من الارواح المتعانقة بالمحبة والنُّفوس المتضامنة بالتفاهم » .

فجبران يخاطب حبيبته المسكينَة ظاهراً ، لكنه كان يبوح ضمناً بآراء في الحياة والموت وما قبلهما وما بعدهما في نوع من الايمان المترجّح بين الرؤيا النفسية والفكرة الفلسفية .

خلاصة حول الحوار : ويمكن ان نخلص من طبائع الحوار الجبراني في هذا المقطوعة إلى ما يلي :

١ — انه وان **تعدّدت الاصوات** فيه لا يعدو ان يكون **صوتاً واحداً** ، ينطلق من افواه متعددة ، وهو صوت جبران الذي يتخّذ سائر الاشخاص كوسيلة خارجية داخلية ينقل بها افكاره إلى الناس .

٢ — **انه فاقد الواقعية** ، بعيد عن الطبع ، ودان إلى التكلف الشعري والفلسفي ، مما يدعنا نشعر ،أبداً ، انه مفتعل افتعالا ومصطنع اصطناعاً ، قد نتأثر بمضمونه ، لكننا لا نصدق قط انه جرى فعلا ، او انه يجري في سياق الحياة اليومية .

الاستطرادات والتأملات الذاتية : وهي من خصائص الرِّواية الجبرانية ، **تعيقها** وتفككها،فيتعثّر سياقها وتتباطأ حركتها . وهو يدنو إلى الحوار الذاتي ، لكنه يبدو

اكثر منه استطالة وتوالداً من ذاته كما ان النزعة الفلسفية الشعرية تبدو اكثر استبداداً به وطغيانا عليه . وقد نسقط معظمه دون ان يختل السياق القصصي ، بل نرى أنه ، على العكس ، اشد تماسكا ولحمة . وقد طغى الا ستطراد على المقاطع التالية ـ :

١ ـ في حديثه عن الحب خلال المقطع الاول حيث نعت الحب وذكر كبار العاشقين الذين تكبدوا في سبيله افدح العذاب .

٢ ـ في جلوسهم على المائدة وانصراف الكاتب إلى وصف المجتمعين عليها ، واحدا واحدا ، من خلال فورته الانفعاليّة .

٣ ـ في حديثه ، اثر الاختلاء بسلمى ، عن لغة السكون وعجز اللفظ في التعبير عن حقيقة ما تعانيه النفس وما تضمره .

٤ ـ في حديثه عن العظمة وتولدها من فكرة واحدة ، وقد استطال الاستطراد ، هنا ، وتوالد من ذاته حتّى ادرك نحو ثلاثة مقاطع .

٥ ـ في وصفه للبنان وما يقع منه في نفوس الاجانب ، بالمقابل لما يقع في نفسه . وهناك استطرادات اخرى لا مجال لتعدادها وانما نكتفي من ذلك بالقول ان الاحداث بدت باهتة متهالكة ، اذ طمت عليها الاستطرادات واوشكت ان تطمس معالمها وتعطل سياقها .

طبائع العبارة :

أ ـ اللفظة المفردة : يتوسل جبران الواناً متعددة من الألفاظ المفردة ، بعضها نثري مباشر ، لا يحمل على غير محمله ، بل يؤخذ في ادائه الشائع . وهذه الألفاظ ليستّ قوام العبارة الجبرانية ، فهو يلجأ اليها كغرض لا بدّ منه للولوج إلى الألفاظ الايحائية الشعرية التي يشتقها اشتقاقاً ويبث فيها المعنى بالخلق النفسي . وقبل جبران كانت اللفظة أداة زخرفة ، او اداة تعبير بنوع مباشر ، اما جبران ، فانه لم يكن يستعير الفاظه من ذاكرته او من قاموس الافكار الثابتة ، بل انه كان يذيبها في نفسه ، ثم يطلعها منها وكأنها جديدة حية مبتكرة . فاللفظة الجبرانية تحمل طابع صاحبها ، وهو

الذي يبثُّ فيها نسغ الحياة ، بعد ان جفّت وماتت . فلو اتخذنا في صدفة الاختيار المقطع الاول حيث يقول :

«وبعد أيام دعاني فارس كرامه إلى تناول العشاء في منزله ، فذهبت ونفسي جائعة الى ذلك الخبز الروحي الذي نلتهمه بأفواه أفئدتنا، فنزداد جوعاً ، ذلك الخبز السحري الذي ذاق طعمه قيس العربي . . . فالتهبت احشاؤهم وذابت قلوبهم، ذلك الخبز الذي عجنته الالهة بحلاوة القبل ومرارة الدموع ، وأعدته مأكلا للنفوس الحساسة المستيقظة لتفرحها بطعمه وتعذبها بتأثيره » .

ويمكن ان نصنّف الفاظ هذا المقطع على الشكل التالي :

١ ــ **الفاظ نثرية مباشرة** : بعد ايام دعاني فارس كرامة إلى تناول العشاء في منزله .

٢ ــ **الفاظ شعرية خطابية**: «نفسي جائعة إلى ذلك الخبز العلوي الذي وضعته السماء بين يدي سلمى» وسائر المقطع حيث تتفجر وتنثال الانفعالات من قلب الالفاظ ، محولة إياها إلى صور من خلال المجازات .

ب ــ **طبائع أخرى للفظة المفردة** : ألفاظ مدوية : وهي الفاظ مدوّية المعنى بذاتها لانطوائها على دلالات تتناول قضايا كبرى او مظاهر مروّعة . مثال ذلك :

ــ الخبز العلوي الذي وضعته السماء ــ ذلك الخبز الذي عجنته الالهة ــ عرائس الخيال ــ النار المقدسة ــ في فضاء المحبة والمعرفة ــ نسبح في فضاء الرُّوح غير المحدود ــ مقتربين من الملأ الأعلى ــ وجعلت الحرّية تعبد كالالهة ــ أمام الاهرام ــ ضربت طروادة من احشاء الليل وقلب النهار ــ تتموج لها دقائق الفضاء واسس الارض ــ شيء اعلى من السماء واعمق من البحر واقوى الحياة والموت والزمن ــ جزء من الناموس الكلي ــ واجتزنا المعابر الكائنة بين الشك واليقين ــ لما فضلت تيجان الملوك وأكاليل الغار ــ التي اوقفتنا في قدس أقداس الحياة ــ اسيري الأيام والليالي .

د ـ **المجاز أو الانفعال والخيال الخالقان** : وبه يحمل الكاتب اللفظة والعبارة على غير محملها ويستطلع احوالا لا تقترن بها في اسلوبها الشائع المباشر، مثال ذلك :

ـ ذهبت ونفسي جائعة إلى ذلك الخبز السماوي .

ـ وتشاهد في عيني اشباح نفسي المرتعشة .

ـ وراء اجفان مكحولة بالرقة والانعطاف .

ـ يحرك جناحيه ليطير في فضاء المحبّة والمعرفة .

ـ وانحجبت بشاشته وراء نقاب من التفكير والتأمل .

ـ ويزيل بأنغام نفسه تأثير الوحدة والانفراد .

ـ ولكن سحر تلك الاحفان لم يسترجع تلك الالفاظ الا ليعيدها إلى اعماق صدري متموجّة مع عواطفي إلى آخر الحياة .

ـ كلمة واحدة معنوية ايقظتني من سبات الحداثة والخلو ، وسارت بأيامي على طريق جديدة إلى مسارح الحب حيث الحياة والموت .

ـ ان نفسك التي تسمع همس الازهار وأغاني السكينة تستطيع ان تسمع صراخ روحي وضجيج قلبي .

ـ سعمت صوتاً خارجياً من احشاء الليل وضجة هائلة منبثقة من قلب النهار .

ـ نغمة محببة تتموّج لها دقائق الفضاء » .

ـ وهبطت بنا اليقظة من عالم الأحلام إلى هذا العالم الواقف بمصيره بين الحيرة والشقاء .

ـ وبعد دقيقة مثقلة بعوامل ذلك السكون الشبيه بصراخ القبول .

والناظر في هذه النبذ المجزوءة من القصة يجد انها تنمي، جميعاً، إلى التعابير المجازية، الا انه نوع من المجاز الذي لا يتحقق ويتكامل في سياق تقليدي ، بل انه نوع من المجاز الخالق ، الرائي الذي يبدع للانفعالات والعواطف صوراً تؤديها وتوحي بها . فهو اذ يقول : « وتشاهد في عيني اشباح نفسي المرتعشة » ادّى للهموم والوساوس الهم والظن والرعب واليأس، وما إلى ذلك مما لا يحد من احوال النفس ـ وكذلك

تكحل الاجفان بالرقة والانعطاف ، والشائع انها تكحل بالكحل ، وقد استبطن لكل معنى صورته. فللمحبة فضاء وللتفكير نقاب وللنفس انغام وللحداثة سبات وللسكينة أغاني ، وللليل صوت صارخ وهي ، جميعاً ، متداولة في عالم ادنى إلى الرؤيا منه إلى الواقع النفسي المتجمد .

وذاك كله يسوقنا إلى القول بان لنثر جبران مظهر النثر وروح الشعرية، اذ انه يشاهد الاشياء في تخومها البعيدة النائية .

هـ ــ **التشخيص** : وهو يدنو إلى المجاز ٬ وبه يتولى الكاتب احياء ما لا حياة له بنوع التحسس العميق بارواح الاشياء المبثوثة بثاً غامضاً في ضمائرها، مثال ذلك :

« خرجنا إلى الحديقة وسرنا بين الاشجار ، شاعر **باصابع** النسيم الخفية تلامُس وجهينا **وقامات** الازهار والاعشاب اللدنة تتمايل بين اقدامنا ، حتّى اذا ما بلغنا شجرة الياسمين ، جلسنا صامتين على ذلك المقعد الخشبي ، نسمع **تنفس الطبيعة** النائمة ونكشف بحلاوة التنهد خفايا صدرينا امام عيون السماء الناظرة الينا من وراء ازرقاق السماء » .

ونقع في هذا المقطع على احوال انسانية وحّد بينها وبين مظاهر الطبيعة ، جاعلا للنسيم اصابع يلامس بها، وللازهار قامات تنتصب بها كالاحياء وللطبيعة قدرة على التنفس وللسماء عيونا. وربما اسرف اصحاب البديع العباسي في مثل هذه المشاكلات، الا ان جبران لم يتولها مثلهم في حدود لمقابلات العقلية ، بل انها حدست له بنوع من الصوفية المُضْمرة فيما بين نفسه والطبيعة ، لقد كان يؤمن فعلا بان لمظاهر الطبيعة حياة كحياة الانسان .

د ــ **التشبيه** : وهو لا يجري في الادب الجبراني على حدود مأثورة في معادلة واضحة بل انه يتضاعف به من وقع الانفعال والاخيلة في النفس . وقلما يستقيم وجه الشبه في حدود واضحة، بل انه إيحائي، نفسي، شعري، مستمد من اصقاع الخيال البعيدة ، واهم التشابيه الّتي وردت هي التالية :

« فبانت – أي سلمى – بثوبها لأبيض كواحدة من عرائس الخيال تخفر ذلك المكان » : والمشبه به أي احدى عرائس الخيال لا يفيد الدقّة بل الاجواء الايحائية ، خلع على المشبه به الشفافية والروحانيّة .

« فدنوت منها صامتاً وجلست بقربها جلوس المجوسيّ أمام النّار المقدّسة » ومؤدى التشبيه ينم هنا عن التعبد والتبتل في اجواء العبادة القديمة المأثورة عند قدماء الفرس . فهو شعري ، إيحائي .

«فبانت بأثوابها النّاصعة كزنبقة لوت قامتها نسمات الصباح على بساط الأعشاب » وهذا التشبيه مستمد من الظاهرة الحسية في البياض كجامع بين الثياب والزنبق ، إلا انه يلج في اجواء الشعر بما اضفاه الكاتب عليه من احوال خاصة بالزنبق ونسيم الصباح وما اليه .

– كلمة واحدة لفظتها سلمى كرامة اوقفتني بين ماضي ومستقبلي وقوف سفينة بين لجة البحار وطبقات الفضاء . والتشبيه يؤدي هنا معنى الحيرة واللبس ويمثلهما .

– وبان لبنان جميعه من تحت تلك الاشعة الفضية كأنه فتى متكيء على ساعده تحت نقاب لطيف يخفي اعضاءه ولا يُخفيها .

– **وأنا رأيت لبنان في تلك الليلة مثل فكرشعوري** ، خيالي ، منتصب كالحلم بين اليقظة واليقظة : وفي هذا التشبيه يتغلب العنصر الداخلي اذ قرن لبنان بالشعر وبالحلم المترنّح في حدود اليقظة .

– **والتفت الى سلمى** ، وقد غمر نور القمر وجهها وعنقها ومعصميها ، فبانت **كتمثال من العاج نحتته أصابع متعبد لعشتّروت** ، ربة الحسن وا لمحبة .

– **ومثل أخرس فاجأ النطق شفتيه** .

– وترقرقت الدموع في عينيها مثلما **تلمح قطرات الندى على أطراف أوراق النرجس** .

ز — **الوصف** : وقد اعتمد فيه النوع الوجداني لانعدام الحدود بين عالمي الحس والنفس عند جبران . وتدنو طبائعه إلى طبائع التشبيه في استطلاع ضمائر الاشياء بالحلولية بين ذات الكاتب وموضوعه . مثال ذلك :

« فدنوت منها صامتاً وجلست بقربها جلوس مجوسيّ متهيب أمام النّار المقدسة — ولما حاولت الكلام وجدت لساني منعقداً وشفتيّ جامدتين . فأستأنست بالسكوت ، لان الشعور العميق غير المتناهي يفقد شيئاً من خاصته المعنوية عندما يتجسم بالالفاظ المحدودة ولكني شعرت بان سلمى كانت تسمع في السكينة مناجاة قلبي المتواصلة وتشاهد في عينيّ اشباح نفسي المرتعشة » .

وفي هذا الوصف يطفر الكاتب من الاحوال الحسية الى ما يقابلها في النفس ، معللا ، ومؤولا ، مغرقاً في ذلك حتّى يتخطى الحواس بحيث يسمع السكون وهو رمز للصمت .

— وظلت سلمى واقفة تنظر من النافذة الى الطريق ، حتّى اختفت المركبة عن بصرها وراء ستائر الظلام ، واضمحل ارتجاج الدواليب بتباعد المسافة وتسرّب السكون حرتقة سنابك الخيل ، ثم جلست قبالتي على مقعد موشي بنسيج من الحرير الاخضر ، فبانت بأثوابها الناصعة كزنبقة لوت قامتها نسمات الصباح على بساط من الاعشاب » .

وربما وقعنا على وصف واقعي ، يخطف في خصم الصور والخواطر كقوله :

— وبعد هنيهة ظهر رجل بأثواب مزركشة وشارب معكوف الطرفين فسلم منحنياً وخاطب فارس كرامة — فحنت الصبية رأسها وقد توردت وجنتاها .

وهكذا فان العنصر الانفعالي الخيالي يطغى على معظم ما أورده من وصف تخلله بعض السرد الذي لا مندوحة لكل قاص عنه .

حـ — **الاستعارة** : وقد أشرنا الى نماذج وأمثال منها في حديثنا عن المجاز والتشخيص ، ونقتصر هنا على الاشارة اليها في مثل قوله :

— لم يذق ، بعد ، خمر الحياة ولا خلها .

— يحرك جناحيه ليطير سابحاً في فضاء المحبة .

سائر الطبائع : وقد نقع فيها على اسلوب البرهان والبيِّنة الذي انتهجه حول فكرة طرحها ومؤداها ان كل شيء عظيم في هذا العالم يتولد من فكر واحد او حاسة واحدة ، وقد ساق للبرهان عليها كل بينة من التاريخ والاديان . واعتمد اسلوب التداعي وخاصة فيما ذكره من امر لبنان كما انه ألم بقليل او كثير من التكرار اللفظي والمعنوي .

خلاصة : يبدو جبران في هذه المقطوعة فتى مرتعش النفس ، تزخر تجاربه بالثورة متأثرة بالمناخ الرومنسي ، او ما اليه . ولقد انتهج فيها على الاسلوب الشعري النثري ، الا ان تجربته النفسية والفنية لم تنضج ، تماماً ، فبدا كثيراً العويل والصياح في افكاره وخواطره، وبدت فنيته القصصية واهية ، تتخذ شكل الرواية ، فيما هي تنزع فعلا الى الوعظ والخطابة ، كما ان عبارته وان اشتقّت الفاظها لم تخل من بعض التعابير التي تفضح تهافتها وركاكتها كقوله : ان كلمة لفظتها سلمى كرامي — او قوله : « وتشرب السكون حرتقة سنابك الخيل » .

الا أن مناخ المقطوعة العام أضاف على التجربة الادبية، عصرئذ، بعض الروحانية والرؤيا ، ففك العبارة من وثاقها وبعث فيها دم الحياة والتطور .

* * *

الفهـــرس

صفحة

للمــؤلف

١ — ابن الرُّومي — فنُّه ونفسيّته — دار الكتاب اللبناني — طبعة أولى ١٩٥٩ — الطبعة الثانية ١٩٦٨ .

٢ — النابغة الذبياني — دار الكتاب اللبناني — ١٩٦٠ — نفد .

٣ — فن الوصف ، وتطوره في الأدب العربي — دار الشرق الجديد — الطبعة الاولى ١٩٦١ ، الثانية ١٩٦٦ .

٤ — فن الخطابة وتطوره في الأدب العربي — دار الشرق الجديد — الطبعة الأولى ١٩٦١ ، الطبعة الثانية ١٩٦٩ عن دار الثقافة .

٥ — الحطيئة — دار الشرق الجديد ١٩٦٢ —

٦ — فن الهجاء — دار الشرق الجديد ١٩٦٣ —

٧ — فن الفخر — دار الشرق الجديد ١٩٦٣

٨ — فن الشعر الخمري — دار الشرق الجديد ١٩٦٤ .

نفدت الطبعة الأولى من الكتب الثلاثة الأخيرة ويعاد ، حالياً ، طبعها في دار الثقافة تحت عنوان : المرجع في الفنون الأدبية وتطورها عند العرب .

٩ — شرح ديوان الأخطل — دار الثقافة ١٩٦٩ —

١٠ — المفيد في الأدب العربي — جزآن ، مع آخرين ، صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٦٢ واعيد طبعه في أعوام ١٩٦٥ — ١٩٦٧ — و ١٩٦٩ .

١١ — موسوعة الشعر العربي في ٢٤ جزءاً ، تصدر تباعاً عن دار خيّاط ودار الشعب في مصر .

١٢ — في معترك الشعر العربي المعاصر — عن دار الآداب .


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)









